Coleção
FORTUNA CRÍTICA 3
Direção de AFRÂNIO COUTINHO

CASSIANO RICARDO

Seleção de textos
SÔNIA BRAYNER

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA / MEC

FORTUNA CRÍTICA

é o título da coleção, dirigida pelo professor Afrânio Coutinho, à qual damos andamento com este volume dedicado a

Cassiano Ricardo

e que reúne muitos dos mais importantes trabalhos críticos em torno da obra desse eminente poeta. Constituindo valioso subsídio aos estudiosos da literatura brasileira, notadamente a professores e universitários, é também importante serviço prestado à obra de preservação da memória nacional.

Cr$ 75,00

Este preço só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro/MEC, que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e conseqüente redução do custo industrial.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA

3. CASSIANO RICARDO

A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ao lançar a *Coleção Fortuna Crítica,* sob a eminente direção do professor Afrânio Coutinho, acredita estar prestando — além de valioso subsídio ao estudo colegial e universitário da literatura brasileira — importante serviço à tarefa de preservação da memória nacional. Nesta coleção estão reunidos muitos dos textos críticos mais significativos, de lavra nacional ou eventualmente estrangeira, sobre a obra de nossos escritores. Não cabe aqui reiterar os já consagrados méritos dos trabalhos críticos no corpo da cultura de uma nação. Estes trabalhos, entretanto, pelo caráter necessariamente disperso de sua publicação (livros, jornais, revistas), tornam-se, em sua maior parte, de difícil localização ou acesso, quando se perdem. Esta coleção, portanto, ganha duplo mérito. O primeiro, estático em sua forma museológica, é o de reunião de textos até então dispersos, visando à sua preservação. O segundo, essencialmente dinâmico — e fruto do anterior — é o de permitir uma visão crítica minuciosa não só de nossas letras, como também da própria crítica, que aqui se pode examinar *em processo,* na evolução de seus princípios e de sua metodologia. É este aspecto, principalmente, que se volta para todo o público universitário brasileiro e, em especial, o das faculdades de Letras.

Tendo dedicado o primeiro volume desta coleção a Carlos Drummond de Andrade, e o segundo a Graciliano Ramos, destinamos o terceiro ao levantamento da crítica referente a um dos mestres de nossa poesia modernista e contemporânea, Cassiano Ricardo. Poeta que atravessou as diversas fases de nossa literatura, desde 1922, sempre se renovando e adicionando novas dimensões a sua obra, Cassiano é, ao lado de Mário e Oswald, Bandeira e Drummond, um dos verdadeiros grandes nomes da poética pós-modernista brasileira. Os textos aqui reunidos — amplo painel crítico da importante contribuição do criador de *Martim-Cererê* e *Jeremias Sem-Chorar* — são assinados por: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Eduardo Portella, Tristão de Athayde, Oswaldino Marques, Menotti del Picchia, Wilson Martins, José Lino Grünewald, José Guilherme Merquior, Walmir Ayala, Fúlvia Carvalho Lopes e Domingos Carvalho da Silva, entre outros.

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

1934-

Coleção
FORTUNA CRÍTICA
Volume 3

DIREÇÃO DE AFRÂNIO COUTINHO
(da Academia Brasileira de Letras e da
Universidade Federal do Rio de Janeiro)

C338 Cassiano Ricardo / coletânea organizada por Sonia Brayner. — Rio de Janeiro : Civilização Brasileira ; Brasília : INL, 1979. (Coleção Fortuna crítica ; v. 3).

Bibliografia.

1. Ricardo, Cassiano, 1895-1974 — Crítica e interpretação. I. Brayner, Sonia II. Instituto Nacional do Livro III. Série.

CCF/SNEL/RJ-79-0213 CDU — 869.0(81)Ricardo, Cassiano.06
CDD — 869.909

Cassiano Ricardo

Coletânea organizada por

SONIA BRAYNER

(da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Em convênio com o
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

civilização
brasileira
1979

Exemplar Nº 0160

Desenho de capa:
DOUNÊ

Diagramação:
LÉA CAULLIRAUX

Revisão:
REGINA BEZERRA

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91-93
Rio de Janeiro — RJ

1979

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Coleção Fortuna Crítica

Esta coleção visa a proporcionar ao estudioso de letras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros.

Procura incluir artigos e estudos de vária época, objetivando dar uma evolução da fortuna crítica dos mesmos. Os trabalhos transcritos são originários de livros, revistas e jornais, onde são habitualmente de difícil localização ou acesso.

O critério predominante é da qualidade crítica. Em seguida, o valor histórico, os aspectos documental e de depoimento. Evitou-se reproduzir trechos de obras de conjunto, que são indicadas na bibliografia.

Em geral, o volume abrange uma parte introdutória, compreendendo uma nota preliminar, que localiza o autor na história literária, cronologia e bibliografia ativa e passiva. Em seguida, uma seção de depoimentos, do autor ou sobre ele, reportagens biográficas.

Uma segunda seção dedica-se a reproduzir ensaios de caráter geral e uma terceira estudos de caráter específico, sobre livros ou aspectos parciais. Com ligeiras variantes conforme o escritor encarado, é este o plano geral de cada volume.

Acredita o diretor da coleção que ela será de extrema utilidade sobretudo aos estudantes de letras de nossas universidades. Através dos juízos de seus críticos, é a própria literatura brasileira que nos mostram os trabalhos reunidos, sem falar de uma

evolução da própria crítica, tanto do ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico.

Para a continuação desta série já se encontram programados os volumes relativos a

CRUZ E SOUSA
MANUEL BANDEIRA
JOSÉ LINS DO REGO
RAUL POMPÉIA e
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Sumário

Nota preliminar 9
Cronologia: vida e obra 12
Bibliografia ativa 14
Bibliografia passiva 17

Primeira Parte

DEPOIMENTOS

Cassiano Ricardo — *Renard Perez* 25
Cassiano Ricardo quer também uma reforma de base na poesia — *Maurício Loureiro Gama* 33
Autonomismo — *Cassiano Ricardo* 40
Uma página de Cassiano Ricardo 58
O visível e o invisível — *Cassiano Ricardo* 65
Pedro Bloch entrevista Cassiano Ricardo 73
Autocrítica de Cassiano Ricardo 81
Cassiano Ricardo: a presença do Modernismo — *Acyr Castro* 92
Martim Cererê: biografia e documentário do livro — *Cassiano Ricardo* 99

Segunda parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

Uma interpretação da mensagem de Cassiano Ricardo *João Gaspar Simões* 109

Cassiano Ricardo — *Tristão de Ataíde* 117
Cassiano, o poeta — *Carlos Drummond de Andrade* 123
Perfil de Cassiano — *José Guilherme Merquior* 126
Poética de Cassiano — *Menotti del Picchia* 135
Montagem sobre um breviário de poética — *Walmir Ayala* 139
Duas ou três coisas sobre Cassiano Ricardo — *Eduardo Portella* 144
Duas faces de Cassiano Ricardo — *Mário da Silva Brito* 151
Cassiano Ricardo, poeta transnacional — *Oswaldino Marques* 162
Dimensão espaço — *Fúlvia de Carvalho Lopes* 168
A poesia como exercício de discurso poético — *Carlos Burlamáqui Kopke* 175
Cassiano Ricardo; do mítico ao apocalíptico — *Péricles Eugênio da Silva Ramos* 182
A busca Cassiano Ricardo — *Antônio Carlos Villaça* 202

Terceira parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

Poesia moderna — *Eugênio Gomes* 211
Nota sobre o novo Cassiano — *Ferreira Gullar* 216
A difícil manhã — *José Lino Grünewald* 221
Montanha russa: didática de uma vanguarda — *Mário Charmie* 226
Desgaste das vanguardas — *Wilson Martins* 232
O grafismo e a desintegração da poesia — *Domingos Carvalho da Silva* 238
Jeremias entre o silêncio e o discurso — *Fábio Lucas* 242
O dissídio temático de "Jeremias" — *Helena Parente Cunha* 246
Cassiano Ricardo e a gesta bandeirante — *Pires Ferreira* 261
Cassiano Ricardo e os "Sobreviventes" — *Nelly Novaes Coelho* 276
Cassiano Ricardo: de "João Torto" a "Os Sovreviventes" — *Euryalo Cannabrava* 288
"Eu no barco de Ulisses": estudo de um poema de Cassiano Ricardo — *Vera Maria Tietzmann Silva* 336

Nota Preliminar

A LUCIDEZ da temporalidade, a poesia como mensagem de percepção do homem no mundo, a linguagem como problemática essencial do ser e da arte. Aí está a presença do poeta-lutador Cassiano Ricardo.

Desde seu aparecimento nas hostes aguerridas dos primeiros embates modernistas o Poeta foi sempre lúcido: criador e crítico do seu fazer poético, sentia com intensidade que escrever poesia não era um mero arranjo de palavras em disposição específica e tradicionalizada. Ele pertence àquela estirpe de criadores para os quais a palavra é concebida inexoravelmente como a medida do Ser; através de uma continuada experimentação buscou a melhor e mais adequada forma de apreender um homem do século XX, perdido e deserdado, sobrevivente na sua visão tecnológica e agônica.

Daí a preocupação em substituir uma estruturação de verso por outra mais apta a reconhecer as possibilidades gráficas e rítmicas oferecidas pelas formas de produção da cultura. Linossigno, como ele mesmo tantas vezes definiu em seus escritos teóricos, é a linha significativa mais obediente ao ritmo gráfico-visual que ao ritmo do verso (melódico) estruturado para ser verso. E mais: "Um poema feito de linossignos não é apenas visual, óptico; será visual-imagístico, perspectivista, fundado numa disposição de linhas que, por sua colocação — no todo — agrade mais ao leitor (ou consumidor), estética e liricamente, do que um simples objeto gráfico-visual; ou do que a anarquia verso-

librista; ou do que a simetria compacta da estrofe tradicional". O poema amplia, assim, a sua área semântica, o seu "lirismo visual".

É significativo que seja justamente em *Jeremias sem-chorar* que se instale uma nova concepção do verso, agora linossigno. Debruçado sobre a humanidade, vislumbra aterrorizado que "o mundo do terror/ e do encanto/ me obsta o pranto./ Subtraído à lei da gravidade/ perdi a noção /do que é grave./ A cidade mecânica /timpânica/ me fez um objeto/ concreto."

É nesta busca através da arte de reerguer dos escombros os farrapos enrijecidos da humanidade que o Poeta vai buscar uma nova concepção de linguagem, mais radicada no Tempo, que dói, mais sensibilizante na produção que o aproxima do ser vivente, atônito, sem chorar, mais.

A transgressão fundamental do criador se enraíza nas suas soluções frente à linguagem. Para Cassiano Ricardo, a consciência lírica opera na direção de um discurso cada vez menos submisso a intenções anteriorizadas com situações já previstas. Mergulho na palavra em todos os seus possíveis, como uma quantidade absoluta, enciclopédica, inesperada. Assim, uma dupla carga semântico-expressiva perpassa os últimos grandes livros do autor, *Jeremias sem-chorar* e, sobretudo, *Os sobreviventes*. Discurso poético saturado de metamorfoses orgânicas do homem para o bicho e, daí, para o bicho-robotizado, como determina em "Flor". E o "futuro refúgio", é apenas

subterfúgio
sinônimos
em alternativa ou
o vazio absoluto.

Poesia não como um simples exercício de espírito emocionado, mas algo de mais profundo, como o esplendor total de uma linguagem ideal.

E Cassiano-poeta é sobretudo coerente. Não foi no esperanto — língua universal — que foi fazer seus inícios de comunição humanitária?

Sempre exigindo o máximo dos valores lingüísticos, toda sua existência marcou-se pela constante preocupação em definir e conceituar o poético. Como afirma o crítico Euryalo Cannabrava, "a sua obra nada mais é do que essa tentativa de fixar os elemen-

tos e determinantes do "pathos" lírico, os ingredientes fundamentais da criação poética".

A presente antologia reúne os mais significativos ensaios sobre Cassiano Ricardo assim como definições e trabalhos teóricos importantes do próprio autor.

Sonia Brayner

Cronologia: Vida e Obra

NASCEU em São José dos Campos (SP) a 26 de julho de 1895, vivendo onze anos na fazenda Vargem Grande, dos pais. Fez o curso de Direito, iniciado em São Paulo e concluído no Rio de Janeiro (1917).

1915 — *Dentro da noite.*

1917 — *A frauta de Pã,* de atitude parnasiana elogiado pelos grandes do tempo — Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Martins Fontes.

1920 — Muda-se para Passo Fundo e Vacaria no Rio Grande do Sul, onde passa a advogar.

1923 — Entra para o grupo dissidente da Semana de Arte Moderna, formado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cândido Mota F.º e Raul Bopp. Escolhem como símbolo a *anta* em oposição à *antropofagia* de Oswald de Andrade.

1925 — Publica a Revista *Novíssima.*

1929 — Casa-se com Jacy Gomide Ricardo, tendo três filhos.

1925/31 — Fase poética nacionalista e modernista de que fazem parte *Vamos caçar papagaios* (1925), *Borrões de verde e amarelo* (1926), *Martim Cererê* (1928), *Deixa estar, jacaré* (1931).

1932 — Participa da Revolução Constitucionalista de São Paulo, ficando dois meses preso.

1937 — Eleito para a Academia Brasileira de Letras, na vaga de Paulo Setúbal, ocupando a cadeira 31, cujo patrono é Pedro Luís.

1940/43 — Diretor do jornal *A Manhã,* criando o suplemento *Autores e Livros* dirigido por Múcio Leão.

1943 — *O sangue das horas,* iniciando nova fase poética.

1947 — *Um dia depois do outro.*

1950 — *A face perdida* e *Poemas murais.*

1953 — Viagem a Paris, onde assume o Escritório Comercial Brasileiro.

1956 — *João Torto e a fábula* e *O Arranha-céu de vidro,* considerados pontos altos de sua poesia, tanto pelas pesquisas de linguagem quanto pela visão da problemática existencial do homem moderno.

1957 — Edição de *Poesias completas,* pela José Olímpio.

1960 — *Montanha-russa, A difícil manhã.*

1964 — *Jeremias sem-chorar* continua a preocupação com o mundo moderno e as pesquisas formais em torno da concepção de linossigno.

1970 — Publica suas *Memórias.*

1971 — *Os sobreviventes.*

1974 — Morreu a 15 de janeiro, sendo sepultado no mausoléu da Academia Brasileira de Letras, no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro.

Bibliografia Ativa

POESIA:

Dentro da noite. São Paulo, 1915.
A frauta de Pã. São Paulo, 1917.
Jardim das Hespérides. São Paulo, 1920.
A mentirosa de olhos verdes. São Paulo, Casa Maiença, 1923.
Vamos caçar papagaios. São Paulo, Hélios, 1926.
Borrões de verde e amarelo. São Paulo, Hélios, 1926.
Martim Cererê. São Paulo, Hélios, 1928. 13ª ed. José Olímpio, 1974).
Deixa estar, jacaré. São Paulo, 1931.
Canções da minha ternura. São Paulo, Ed. Nacional, 1930.
O sangue das horas. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1943.
Um dia depois do outro. São Paulo, Ed. Nacional, 1947.
Poemas murais (1947-1948). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1950.
A face perdida (1948-1949). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1950.
25 Sonetos. Niterói, Hipocampo, 1952.
O arranha-céu de vidro (1954). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1956.
João Torto e a fábula 1951-1953). Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1956.
Poesias completas (Dentro da noite, A frauta de Pã, Vamos caçar papagaios, Deixa estar, jacaré, Martim Cererê, O sangue das horas, Um dia depois do outro, A face perdida, Poemas murais, Eu no barco de Ulisses, O arranha-céu de vidro).

Pref. de Tristão de Athayde, Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1957.

Montanha-russa. São Paulo, Cultrix, 1960.

A difícil manhã. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1960.

Jeremias sem-chorar. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1964 (2ª ed. rev. 1968).

Poemas escolhidos. São Paulo, Cultrix, 1965.

Rio quatrocentão. In: CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro.* 3ª ed. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1965. v. 2.

Os sobreviventes. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1971.

NO ESTRANGEIRO:

Martim Cererê. Versão espanhola por Emília Bernal. Madrid, 1953.

La marcha hacia el oeste. Ensaio. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1956.

LUNDGREN, Arne. *From Brazilians poeter.* Suécia.

JACOBBI, Ruggero. *Antologia da poesia brasileira.* Itália, 1954.

PROSA:

O Brasil no original. São Paulo, Hélios, 1935.

O negro na bandeira. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo,* São Paulo, 1938.

Elogio de Paulo Setúbal. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. São Paulo, Bandeira, 1938.

Pedro Luís visto pelos modernos. *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, 58 (38), jul./dez. 1939.

Pedro Luís, precursor de Castro Alves. *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, 58 (38), jul./dez. 1939.

A Academia e a poesia moderna. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1939.

A Academia e a língua brasileira. *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, 40 (61), 1941.

Marcha para o Oeste. A influência da "Bandeira" na formação social e política do Brasil. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1940. (4ª ed. rev. e aumentada de dois capítulos, 1970).

Paulo Setúbal, o poeta. Conferência na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro, 4 maio 1943.

A poesia na técnica do romance. Rio de Janeiro, MEC, 1953.

O Tratado de Petrópolis. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1954, 2 v.

Pequeno ensaio de bandeirologia. Rio de Janeiro, MEC, 1956.

João Ribeiro e a crítica do pré-Modernismo. In:—. *O Homem cordial.* Rio de Janeiro, MEC, 1956.

Gonçalves Dias e o indianismo. In: COUTINHO, Afrânio, org. *A Literatura no Brasil.* Rio de Janeiro, Sul-americana, 1956, v. 1, tomo 2. (2ª ed. 1970, v. 2).

O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros. Rio de Janeiro, MEC, 1959.

Gilberto Freyre, os engenhos e as bandeiras. In: *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1962.

22 e a poesia de hoje. Rio de Janeiro, MEC, 1964.

Algumas reflexões sobre poética de vanguarda. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1964.

Poesia Práxis e 22. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1966.

Viagem no tempo e no espaço. Memórias. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1970.

Seleta em prosa e verso. Notas de Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1972. (Col. Brasil Moço, 3).

Bibliografia Passiva

ALBUQUERQUE, Medeiros. *Páginas de crítica.* Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1920.

ALMEIDA, Guilherme de. Discurso de recepção a C. R. In: *Discursos acadêmicos.* Rio de Janeiro, Getúlio Costa, 1938. v. 10.

ATHAYDE, Tristão de. *Estudos. 1ª série.* Rio de Janeiro, Terra do Sol, 1927.

———. Poesia e crítica. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 1, 12 fev. 1965.

———. Prólogo. In: RICARDO, Cassiano. *Poesias completas.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1957.

AUTORES E LIVROS. Rio de Janeiro, n. 4, jul. 1943. Supl. de *A Manhã.*

AYALA, Walmir. Montagem sobre um breviário de poética. *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 9 jun. 1964.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira.* 3. ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BLOCH, Pedro. Entrevista com C.R. *Manchete,* Rio de Janeiro, 5 dez. 1964.

BRITO, Mário da Silva. Prefácio. In: RICARDO, Cassiano. *Meu caminho até ontem.* São Paulo, Saraiva, 1955.

———. Prefácio. In: RICARDO, Cassiano. *Montanha-russa.* São Paulo, Cultrix, 1960.

———. *Ângulo e horizonte.* São Paulo, Martins, 1969.

CANABRAVA, Euryalo. Cassiano Ricardo e *Os Sobreviventes*. *Rev. Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, Conselho Fed. Cultura, 4 (11): 89-118, jan./mar. 1972.

———. *Estética da crítica*. Rio de Janeiro, MEC, Serv. Documentação, 1963.

———. João Torto e a civilização atômica. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 maio 1957.

———. João Torto e a inocência adquirida. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 maio 1957.

———. João Torto e Ulisses. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1957.

CASTRO, Acir. Cassiano Ricardo, a presença do Modernismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1971.

CHAMIE, Mário. *Montanha-russa* — didática de uma vanguarda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 maio 1961.

———. *Palavra-levantamento na poesia de Cassiano Ricardo*. Rio de Janeiro, São José, 1963.

COELHO, Nelly Novaes. Cassiano Ricardo e *Os Sobreviventes*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 8 jan. 1972, Supl. Lit.

CORREA, Nereu. *Cassiano Ricardo — o prosador e o poeta*. São Paulo, Conselho Est. de Cultura, 1970.

CUNHA, Helena Parente. O dissídio temático de Jeremias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20, 27 maio, 3 jun. 1967. Supl. Lit.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cassiano Ricardo e a gesta bandeirante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 set., 6 dez. 1970. Supl. Lit.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Portulano*. São Paulo, Martins, s. d.

FURTER, Pierre. Pour une poésie brésilienne revolutionnaire? *Estudos Universitários*, Recife (2) out./dez. 1962.

GAMA, Maurício Loureiro. Cassiano Ricardo quer também uma reforma de base na poesia. *A Gazeta*, São Paulo, 26 out. 1963.

GENÓFE, Edmundo M. *A poesia de C.R.* Poços de Caldas, s. ed., 1963.

GERSEN, Bernardo. Um motivo na poesia de C.R. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960.

GOMES, Eugênio. Poesia moderna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 maio 1951.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira.* Rio de Janeiro, Ariel, 1932.

GRÜNEWALD, José Lino. *A difícil manhã. Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 4 mar. 1961.

GULLAR, Ferreira. Notas sobre o novo Cassiano. *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 21 fev. 1960.

IVO, Ledo. *Paraísos de papel.* São Paulo, Conselho Est. de Cultura, 1961.

———. Verso e universo de C.R. In: RICARDO, Cassiano. *A difícil manhã.* Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1960.

KOPKE, Carlos Burlamaqui. A poesia como exercício de discurso crítico. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 28 jul. 1974. Supl. Lit.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica. 6ª série.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1951.

LOPES, Fúlvia de Carvalho. Dimensão espaço. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 28 jul. 1974. Supl. Lit.

LUCAS, Fábio. Inteligência criadora. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 27 jan. 1962.

———. Jeremias entre o silêncio e o discurso. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 17 out. 1964.

———. *Temas literários e juízos críticos.* Belo Horizonte, s. ed. 1963.

MARIANO, Oswaldo. *Estudos sobre a poética de C.R.* São Paulo, s. ed., 1965.

MARQUES, Oswaldino. Cassiano Ricardo, poeta transnacional. *Correio Braziliense,* Brasília, 16 ago. 1969.

———. *Laboratório poético de C.R.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

MARTINS, Wilson. Desgaste das vanguardas. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 1 ago. 1964. Supl. Lit.

———. Linossignos. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 30 jan. 1972. Supl. Lit.

MERQUIOR, José Guilherme. Perfil de Cassiano. In: —. *Razão do poema,* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

MILLIET, *Sérgio. Diário crítico — V.* São Paulo, Martins, 1949.

———. *Panorama da moderna poesia brasileira.* Rio de Janeiro, MEC, 1952.

MIRANDA, Veiga. *Os faiscadores.* São Paulo, Monteiro Lobato, 1925.

MOTA, Dantas. Da psicologia da composição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12, 19, 26 jun., 3, 10 jul. 1965. Supl. Lit.

MOUTINHO, Nogueira. *A procura de número*. São Paulo, Conselho Est. de Cultura, 1967.

———. 22 e a poesia de hoje. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 jul. 1963.

MURICI, Andrade. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre, Globo, 1936.

NEVES, Fernão. *A Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira, 1940.

NUNES, Cassiano. *Retrato e espelho*. Rio de Janeiro, s. ed., 1971.

OLINTO, Antônio. *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1959.

PEREZ, Renard. Cassiano Ricardo. In: —. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960.

PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*. 2. ed. São Paulo, Conselho Est. de Cultura, 1971, v. 2.

PICCHIA, Menotti del. Poética de Cassiano. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1964.

PIMENTEL, Osmar. *Apontamentos de leitura*. São Paulo, Conselho Est. de Cultura, 1959.

———. *A lâmpada e o passado*. São Paulo, Conselho Est. de Cultura, 1968.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro, Agir, 1959.

———. A expressão dinamizada. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1961.

———. Poesia e temporalidade. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 26 maio 1957.

———. O poema planetário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1969.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva, *O amador de poemas*. São Paulo, Clube de Poesia, 1956.

———. Cassiano Ricardo: do mítico ao apocalíptico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1974. Supl. Lit.

———. O Modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio, org. *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro, Sul-americana, 1970. v. 5.

REVISTA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, ano 2, n. 2, jan./dez. 1976.

RIBEIRO, João. Crítica. *Os modernos*. Rio de Janeiro, Academia Bras. Letras, 1952.

SILVA, Domingos Carvalho da. O grafismo e a desintegração da poesia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 ago. 1964.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Eu no barco de Ulisses — Estudo de um poema de Cassiano Ricardo. *O Popular*, Goiânia, 20 nov. 1977. Supl. Cultural.

———. A miscigenação em Martim Cererê. *O Popular*, Goiânia, 24 jul. 1977. Supl. cultural.

———. Símbolos cromáticos em *Poesias completas* de Cassiano Ricardo. *O Popular*, Goiânia, 13, 20, 27 mar. e 3 abr. 1977.

SILVEIRA, Alcântara. Críticos em escafandro. *Convivium*, São Paulo, 2 (2), mar. 1963.

SIMÕES, João Gaspar. Uma interpretação da mensagem de C.R. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1951. Supl. lit. *Letras e Artes*.

VILAÇA, Antonio Carlos. A busca C.R. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1975.

Primeira Parte

DEPOIMENTOS

Cassiano Ricardo

Renard Perez

OS PAIS de Cassiano Ricardo, modestos lavradores, possuíam em São José dos Campos pequena fazenda e foi nela que o escritor passou a maior parte de sua infância. Gostava de ver os trabalhos no campo, e distraía-se com os irmãos (três ao todo, sendo uma mulher) no serviço da enxada, ou colhendo café. Atribui o escritor a esse contato que teve com a terra, o sabor brasileiro que se encontra na primeira fase de sua poesia — a marca que se vê, por exemplo, em um *Martim Cererê*.

Desse período de infância, um dos acontecimentos que mais se gravaram na sua memória foi — a exemplo do que ocorreu com Murilo Mendes — a passagem do cometa Halley, fato que lhe deu grande emoção, principalmente porque os caboclos da fazenda achavam que ia acabar o mundo...

Muito cedo — pelos dez anos — começou Cassiano Ricardo a escrever, por influência da mãe, que fazia versos, e de um tio materno — Manuel Ricardo Júnior — também autor de alguns poemas publicados na imprensa local, e que até hoje lhe parecem dignos de aceitação. Em *O Ideal*, jornalzinho manuscrito (onde imitava a letra tipográfica) e que fazia circular entre os colegas do Grupo Escolar Olímpio Catão, ensaiou os primeiros ver-

sos. Pelos treze anos, ainda no mesmo grupo, fez um outro jornal — o *Iris*, este já impresso, e do qual fazia parte seu colega Bittencourt de Sá, que é hoje, por coincidência, secretário da Academia Brasileira. Era o jornalzinho composto pelo próprio Cassiano, na oficina de *A Tribuna*, folha de propriedade do pai, e dirigida por Pena da Câmara — jornalista do interior, mas muito vivo em lutas políticas.

Nesse período, suas leituras eram naturalmente escassas, devido à idade. Mas começou a ganhar fama de menino precoce, cuja inteligência assustava os parentes, que prognosticavam o futuro escritor nos seus garranchos infantis...

Terminado o primário, matriculou-se Cassiano no Ginásio Nogueira da Gama, em Jacareí. A essa altura, já lia alguns poetas românticos, como Castro Alves e Álvares de Azevedo, de mistura com *As Viagens de Gulliver* e *A Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro, cujas apóstrofes o impressionavam.

Quanto ao curso, propriamente dito, nada teve de especial, embora sempre fosse o rapaz tido na conta de bom aluno — menos em matemática, matéria em que foi reprovado duas vezes, uma no ginásio e outra quando prestou o exame de admissão para os estudos de direito. Em compensação, gostava de línguas, tendo mesmo estudado o esperanto e chegado a ser não só professor "aprobita deke", como tradutor de vários poemas nossos para aquele idioma. Fundou, mesmo, uma pequena revista.

Terminado o ginásio, mudou-se com a família para São Paulo, ingressando na faculdade. Aí, foi ainda aluno exemplar, tendo sido laureado duas vezes como o melhor da turma — uma no primeiro e outra no terceiro ano, desta vez com o prêmio "Azevedo Marques". Dado a orador, saudou certa vez a Pedro Moacir, que se entusiasmou com a sua oratória. O curioso é que perdeu completamente o dom detestando hoje ter de falar em público.

Em 1915, ainda durante o curso, publicou seu primeiro livro de poemas — *Dentro da Noite*, bem recebido pela crítica até o ponto em que o poderia ser uma obra de lirismo sentimental, sem conter problemas de poesia. (Apenas alguns desses poemas incluiria mais tarde na edição das *Poesias Completas*, para marcar a fase.)

Em 1917, publicou sua segunda coletânea — *A Frauta de Pã*, já um livro de atitude parnasiana, e que foi grandemente elo-

giado por nomes como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, João do Rio, Francisca Júlia e Martins Fontes — os grandes do tempo.

Logo depois de publicado o livro, veio Cassiano para o Rio, onde concluiu o curso de Direito. Pôs-se então em contato com vários escritores, principalmente Alberto de Oliveira, que exerceu sobre ele, nessa fase, profunda influência.

Formado, tornou a São Paulo, onde tentou a advocacia. Mas já em 1920 seguia com a família para o Rio Grande do Sul, a convite de parentes, indo advogar inicialmente em Passo Fundo e depois em Vacaria.

No Rio Grande do Sul, onde se demorou cerca de quatro anos, teve Cassiano uma atividade muito agitada, principalmente devido à sua incursão na política, na luta entre Maragatos e Picapaus. Tendo fundado um jornal, em companhia de André Carrazoni, fez nele a campanha eleitoral em favor de Assis Brasil, conseguindo derrotar o deputado Firmino Paim (hoje general) na sua própria terra... Mas tanto na política, pelo seu idealismo, como na advocacia, pelo ardor com que defendia suas causas, sua atuação deu motivo a situações embaraçosas, chegando mesmo a correr risco de vida.

De volta a São Paulo, em 1923, entrou Cassiano no movimento modernista, já num grupo dissidente da famosa "Semana" — o grupo nacionalista, que combatia os "ismos" literários europeus e procurava fazer do próprio Brasil o motivo direto e vivo de uma nova experiência artística. Compunha o grupo, além de Cassiano — Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cândido Mota Filho e Raul Bopp. Enquanto Oswald, do outro lado, liderava a *Antropofagia*, Cassiano a ela opunha a *Anta* — símbolo da terra. Foi por essa ocasião que um jornal os chamou, dado o furor suscitado pela atitude demolidora dos modernistas — de "os cinco dedos da mão negra" e ocorrendo uma discussão sobre se o brasileiro bebera leite de anta ou de loba, publicou tal jornal uma caricatura do grupo, dizendo maliciosamente não ser o leite nem de anta nem de loba, mas do "tesouro público" — alusão feita ao *Correio Paulistano*, jornal do governo, a que o grupo pertencia. Aliás, esclarece o poeta ter sido o *Correio Paulistano* o órgão mais avançado da Semana de Arte Moderna, principalmente do movimento verde-amarelo. (Já então o grupo da Anta queria dar à arte uma função social, combatendo a "literatura de torre de marfim".)

Dirigiu Cassiano nessa fase uma revista chamada *Novíssima*, tendo como programa o Modernismo e o Pan-Americanismo, com colaboração de brasileiros e estrangeiros como Alphonsina Stormi, Juana de Ibarburu, Manoel Gálvez. Foi aí também que Blaise Cendrars, grande amigo do Brasil, publicou seus primeiros poemas.

No período mais agudo da campanha modernista, foi Cassiano convidado para entrar na Academia Paulista de Letras — honraria que aceitou sob a condição de entrarem a seu lado os colegas da Anta. Dobrou-se a Academia à imposição; mas não tendo as cinco vagas necessárias, só pôde eleger dois além de Cassiano: Menotti e Plínio, que entraram simultaneamente.

Em 1929, casou-se o poeta com Dona Jacy Gomide Ricardo, também autora de alguns livros de versos escritos em dialeto caipira, e muito bem recebidos por nomes como Manuel Bandeira e Jorge de Lima. Desse casamento, tem o escritor três filhos.

Depois que voltou do Rio Grande do Sul, abandonou Cassiano a advocacia e entrou no funcionalismo público, como censor teatral e cinematográfico. Ficou aí durante algum tempo, ocupando depois outros cargos, vindo a ser, ultimamente, diretor da Secretaria do Governo de São Paulo, de que é hoje aposentado.

Durante a revolução constitucionalista, era secretário do governo Pedro Toledo. E tendo em vista a sua participação no levante, esteve preso com outros paulistas, durante dois meses, na sala da Capela, no Rio. Devido à sua posição, deram-lhe depois um hotel por "ménage" — mas foi aí justamente que sentiu mais intensa a sensação de prisioneiro, não tendo dúvidas em pedir para voltar à sala da Capela... (A respeito do movimento de 1932, possui o escritor documentos inéditos da maior importância, e que serão publicados nas *Memórias* que está escrevendo).

Em 1926, publicou Cassiano Ricardo seu terceiro livro de poemas — *Vamos Caçar Papagaios*, obra onde rompia oficialmente com a sua fase anterior, e já situada dentro do melhor nacionalismo modernista. Dois anos depois lança o seu famoso *Martim Cererê*, como o anterior, de sabor genuinamente brasileiro e que teve repercussão incomum (tendo já alcançado dez edições e duas traduções importantes, uma (em parte) feita por Gabriela Mistral e outra, na íntegra, por Emília Bernal, e aparecida numa

edição do Instituto de Cultura Hispânica, de Madrid). Em 1931, publica *Deixa Estar, Jacaré*, e em 1936 o ensaio *O Brasil no Original*. Já então situava-se o escritor na primeira linha de nossos poetas modernos, ao lado de um Mário de Andrade, de um Drummond ou um Bandeira.

Em 1937, foi Cassiano eleito para a Academia Brasileira, na vaga de Paulo Setúbal, ocupando a cadeira 31, de que é patrono Pedro Luís (sobre quem fez duas conferências — uma na Academia e outra no Ministério da Educação).

Apenas eleito, entrou logo em luta com aquilo que o modernismo chamava de "velha mentalidade", quando propôs que o prêmio de poesia fosse conferido a Cecília Meirelles, pelo seu livro *Viagem*. Nessa discussão, teve como adversário Fernando Magalhães, inimigo pessoal do modernismo, e que queria o prêmio para um autor do Norte, pelo seu livro *Pororoca*. A polêmica foi, não raro, violenta, chegando a prolongar-se por dois meses, dentro e fora da Academia. O resultado foi o triunfo completo do livro de Cecília, que só teve contra si o voto de Magalhães...

Mas foram inúmeras as batalhas travadas na Academia pelo escritor (a ponto de um jornal chamá-lo de "Saci Pererê da Academia"...). Ainda aí, propôs a criação de um prêmio "Gregório de Matos", para o melhor estudo sobre as diferenças já existentes no modo de falar e escrever de Portugal e do Brasil; dentro desse pensamento, sustentou ainda outra polêmica, chamando a atenção para um problema de natureza científica, que a Academia vinha protelando — só para prestar homenagem à sua co-irmã de Lisboa — e transformando em tese puramente emotiva, no sentido de abdicar da obrigação que lhe competia e pela qual tanto se batera Machado de Assis. A respeito do problema, recorda-se ainda Cassiano do episódio relativo ao prêmio, afinal concedido a Herbert Parentes Fortes, em circunstâncias curiosas: o parecer da comissão era favorável, mas à última hora houve um acadêmico que denunciou o livro como contrário às idéias da Academia. Cassiano tomou a defesa do parecer, mostrando que ela não tinha o direito de impugnar livros por questões de idéia. E mais: se ela não cumpria o seu dever estudando a questão — que era objeto do estudo por parte de Parentes Fortes — não podia impedir que outros o fizessem...

No entanto, admite o escritor, a Academia melhorou muito nas suas idéias, reconhecendo e elegendo valores novos para o

seu grêmio, como recentemente, no caso de um Álvaro Lins e um José Lins do Rego.

Propôs ainda Cassiano Ricardo, na Academia, uma reforma do regimento, a fim da própria casa eleger os seus membros, ao invés do escritor apresentar-se como candidato — e isso pelo fato de alguns de nossos grandes valores não se sujeitarem, por temperamento, ao regime do pedido de votos. Foi essa reforma que possibilitou a entrada de Getúlio Vargas (embora Cassiano não tivesse nenhuma participação direta no caso) e que possibilitaria também a de Monteiro Lobato (de cuja candidatura foi o poeta o principal autor), se o contista de *Urupês* não tivesse recuado à última hora.

Mas a reforma teve vigência temporária, porque os acadêmicos em geral — salvo raras exceções — gostam muito de ser visitados e solicitados...

De 1940 a 1943 esteve Cassiano como diretor de *A Manhã*, chamando então para colaborar no jornal os grandes valores intelectuais do país, sem preocupação de idéias políticas, como Gilberto Freyre, Afonso Arinos de M. Franco, José Lins do Rego, Vinícius de Morais, e outros escritores adversários da situação. Foi também a esse tempo que criou, naquele jornal, o suplemento *Autores e Livros*, durante muito tempo dirigido por Múcio Leão. Sua atitude independente, entretanto, lhe deu motivo a altercações muito sérias com o superintendente do jornal, acabando por abandoná-lo em caráter irrevogável.

Em 1943 — depois de doze anos sem publicar livro de poesia — lança Cassiano Ricardo *O Sangue das Horas*, denunciador de sua nova fase. Com pouco tempo de intervalo, publica (em 1947) *Um Dia Depois do Outro*, e em 1950 — *A Face Perdida* e *Poemas Murais*. Em 1952, reaparece com *25 Sonetos*, publicados em edição limitada, de luxo, da Hipocampo.

Escreveu ainda Cassiano os seguintes trabalhos em prosa (ensaios e conferências): *O Negro na Bandeira* (1938); *A Academia e a Poesia Moderna* (1939); *Marcha Para o Oeste* (1942) e *A Academia e a Língua Brasileira* (1943). Em todos esses trabalhos, mostrou-se sempre um escritor penetrante e interessado nos problemas brasileiros, principalmente em *Marcha Para o Oeste*, ensaio de sociologia histórica (hoje em terceira edição), e onde

estuda a influência do bandeirismo em nossa formação social e política.

Em 1953, publica *A Poesia na Técnica do Romance*, conferência, e no mesmo ano, por incumbência do Itamarati, *A Questão do Acre* — ensaio em dois volumes. Publicou ainda *Pequeno Ensaio de Bandeirologia* na coleção "Cadernos de Cultura".

Entre 1950 e 1952, é eleito e reeleito presidente do Clube de Poesia de São Paulo, em cuja direção inicia a publicação dos "Cadernos" dedicados aos "novíssimos" e inaugura um curso de Poética, o primeiro no gênero realizado entre nós (extraordinariamente concorrido, e que desfez muitos equívocos entre a poesia moderna e o público ledor).

Em 1953, na Europa, faz propaganda dos produtos brasileiros (tanto os tradicionais, como café, cacau e algodão como os industriais) — propaganda feita através do Escritório Comercial em Paris, de que foi diretor durante dois anos e meio.

Em 1956, publica Cassiano Ricardo dois de seus mais importantes livros — *João Torto e a Fábula* e *O Arranha-céu de Vidro*, considerados unanimemente pela crítica mais exigente como sendo não só a sua obra máxima mas um dos pontos mais altos de nossa poesia contemporânea. Nesses trabalhos, que vieram revelar uma nova faceta do poeta, inesperada e jovem, devemos assinalar, ao lado de suas arrojadas pesquisas formais e de uma surpreendente riqueza interior, a sua participação nos problemas graves e dramáticos de nosso mundo de hoje.

Em 1957, lança a José Olímpio as suas *Poesias Completas*, onde figuram todas as fases de sua atividade como poeta, que os críticos assim classificam: lírica-sentimental, parnasiana, nacionalista — e a atual, representada por *João Torto e a Fábula*. A respeito de certos poemas que não foram incluídos, explica Cassiano Ricardo ter assim procedido por considerar grande parte de *Vamos Caçar Papagaios* e *Borrões de Verde e Amarelo* prejudicada pelo caráter polêmico da Semana de Arte Moderna. Foram experiências que hoje não têm mais razão de ser.

"Quanto à última fase — conclui o escritor — é uma de maior pesquisa estética e lírica, mais representativa dos problemas atuais da poesia no mundo, e enriquecida pelas experiências já feitas e interessando as conquistas novas do fenômeno poético

no setor da linguagem, da valorização da palavra e dos temas, que associam a poesia ao seu destino social e humano".

Falando das influências, diz-nos Cassiano Ricardo ter a crítica apontado na sua obra as de Eliot e Fernando Pessoa, em sua fase mais nova — o que é possível, embora o poeta não creia muito na descoberta de certas influências, depois que um crítico ilustre descobriu, nele, a de um poeta que nunca havia lido.

Em 1960 publica Cassiano Ricardo o seu último livro de poemas: *Montanha-russa*. No momento o escritor prepara as suas *Memórias*.

In *Escritores brasileiros contemporâneos*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1960. Repr. de *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1957.

Cassiano Ricardo Quer Também Uma Reforma de Base na Poesia

Maurício Loureiro Gama

— Eu soube que está prestes a puxar o gatilho de uma revolução estética — uma revolução talvez mais profunda do que aquela "revolução sem sangue" de que falou Menotti del Picchia. Certo?

Cassiano Ricardo responde:

— "Não estou prestes a tomar uma posição revolucionária que já tomei há muito tempo, desde os idos do modernismo em sua fase polêmica. Mas posso responder à pergunta que você me formula. Não se trata de iniciar uma nova revolução; trata-se de continuar a revolução de 1922, cujo ciclo não está terminado ainda, nem deverá terminar classicamente, isto é, melancolicamente. Numa fase de livre pesquisa estética, como a que o modernismo inaugurou, a revolução consiste em "construir" algo que se integre na hora presente e no mundo de hoje. Essa revolução construtiva, baseada em materiais novos, em novos elementos de composição, para não se voltar à fase anterior a 22, é muito mais grave, realmente, que uma revolução apenas destrutiva, embora sem sangue. Sob certo aspecto, esta de agora é que é uma revo-

lução no verdadeiro sentido da palavra porque implantação de uma nova ordem estética".

O poeta exemplifica:

"22 adotou o verso-livre: o que se quer agora é mais que isso, é substituir o verso pela palavra, pela fundação do poema contra o verso e contra a prosa".

O Perigo do Hermetismo

— Desculpe, mestre, mas devo externar o temor (que não é meu apenas, mas de muitos): não acha que a poesia, assim, vai acabar ficando um requintado exercício de estesia? Uma espécie de ginástica sueca da estética (e de novo formalismo) nas paralelas do hermetismo?

— "A pergunta tem inteira procedência se aplicada ao concretismo e principalmente ao neoconcretismo, na medida em que praticam um puro esteticismo, sabido que todo esteticismo exacerbado não é mais que "uma forma de desespero". Sem negar a fascinante problemática que ambos apresentaram, pela instigação a novos rumos, acho que o primeiro poderia descambar num parnasianismo de fôlego curto, em que o poeta reduzisse a poesia a um requintado exercício de estesia; e que o segundo chegou a cortar a língua a si próprio, reduzindo o poema a uma palavra apenas, colocada (extralingüisticamente) num meio plástico-mecânico. Mas ambos já estão superados, um porque deu o "pulo da onça", a quem chamou salto conteudístico-semântico-participante e outro porque retornou ao popular, à literatura de cordel. Não se trata mais de concretismo ou de neoconcretismo, que foram úteis como pesquisa em torno da palavra. Já o poema "práxis" os havia ultrapassado, na questão espacial, isto é, na incorporação do espaço da página à composição do poema. Em *22 e a poesia de hoje* aludi a esse aspecto do problema, que é complexo e não cabe nos limites de uma ligeira conversa. Aliás, muita coisa que o concretismo tentou fazer, agora dentro de um sistema de valores compositivos, já havia sido feito por nós, no movimento modernista. Não precisariam os adeptos do novo credo recorrer a experimentos da estranja para se justificar. Escusado — a meu ver — andar buscando (outro exemplo) em Joyce o famoso "silvamoonlake" ou em Lewis Carroll o já cediço "galumph",

em assunto de estruturação vocabular, ou sob pretexto de uma linguagem ideogrâmico-sintética, quando o nosso índio (revalorizado pelo neo-indianismo de 22) nos dá exemplos muito mais interessantes em sua linguagem primitiva. O tupi achou que o boi era grande como a anta (tapir) mastigador e ruminante como o veado (çuu) de grandes chifres (aça) e vindo de fora pra comer em nossa terra (retamauara). E deu-lhe, então, o bonito nome de "tapiruçuaçaretamauara".

Por que buscar em Joyce o que o nosso tupi já fazia, embora sem consciência disso? Em assunto de "reduplicação" ou "redundância" — posta em prática pelo concretismo — também já tive ocasião de citar o caso de "uatu-u-u-u", que Urban, baseado em Scout, aponta como dado sugestivo desse processo, chegando a dizer que se tem aí um objeto de percepção mas também por meio de analogia do som e sílaba, a "gestalt" ou a figura do objeto e sua natureza. Por que buscar em Gertrude Stein, em Gorringer, aquilo que é uma prática dos nossos botucudos? Mesmo o processo ideogrâmico de composição, que se vai buscar em Ezra Pound, já havia sido praticado por Luís Aranha, em 1924. Mais que isso: ridiculariza-se o "discursivo", propondo-se em lugar dele a estrutura como tema, etc.; pois o nosso "nhen-nhen-nhen", tão comumente usado para ridicularizar quem discursa ou conversa fiado não é mais que uma herança indígena".

A Luta Contra o Prosaico

— Bem, mestre Cassiano, vamos então definir essa revolução ou melhor a inovação que aí vem...

— "O que há de revolucionário em minha posição como na de Mário Chamie e tantos outros, pode ser resumido assim: o poema, sem apelo ao verso nem à prosa, mas constituído por elementos que lhe são específicos, isto é, que só valem no poema em sua lógica espacio-temporal, só sua. Por certo que a luta contra o "prosaico" não é de hoje, nem a luta contra o verso. Tinha sido ambas, já, ensaiadas anteriormente. O modernismo adotou o verso-livre e bastaria ser livre para não ser mais verso.

Resultado é que muitos incorreram no poema em prosa, a título de praticar o verso-livre quando bastaria ser "em prosa" para que não fosse mais poema (pelo menos poema em sua

autonomia, como se quer hoje). O que se deseja é essa recuperação do poema para a poesia, como seu corpo específico. Nem verso-livre, nem poema em prosa (não obstante as obras-primas que tais experiências tenham produzido). Ao lado disso, uma reformulação da terminologia poética, de modo que não se precise mais falar em verso quando se trate de uma linha de palavras, de um linossigno nem de "poema em prosa", quando o domínio do "poema em prosa" é muito mais prosa do que poesia. Sabe-se — e são os doutos que nos ensinam (um Wittegenstein, a teoria da informação, etc.), que uma nova terminologia cria uma nova realidade. A palavra contra o verso, sem dúvida; mas a palavra como "un mot total", não a palavra submetida a uma vivissecção, nem a palavra simplesmente gráfico-visual; a imagem ótica do poema, mas sem desprezo do visual imagístico; o não-verbal, ao lado do verbal, mas não como supressor da linguagem, senão como capaz de lhe dar nova dimensão semântica; um mínimo de palavras, sem dúvida, mas tendo em vista uma economia de meios para uma maior concentração de valores lingüísticos, não para supressão da sintaxe perspectiva ou da frase; a experiência vocabular sob todos os seus aspectos, mas a reformulação crítica do dizer, pois o poema, conquanto para também ser visto e reconhecido como tal, em sua geometria externa e em sua estruturação lírica interna, terá sempre que dizer algo, numa época de intensa participação como a nossa. Nada ter que dizer é a suprema omissão. A participação será formal quanto à estrutura do poema que deverá integrar-se na estrutura da sociedade; mas será também lingüística, com a participação que, por si a palavra oferece, não apenas como veículo de um conceito mas ela mesma como uma solução lingüístico-participante. Estou apontando apenas alguns aspectos da "inovação que aí vem". Outros aspectos, pois a questão é das mais complexas, estarão expostos por mim em meu próximo ensaio *Algumas Reflexões Sobre a Poética de Vanguarda.* Dialeticamente procura-se uma solução mais avançada: nem concretismo, nem discursivismo (ou verso-livrismo) mas uma forma de superação de ambos pela conciliação e pela síntese".

Mensagem Ideológica

— Há quem diga que a poesia deve ter um carimbo, ou melhor, uma nítida mensagem ideológica. Pensa assim?

— "Penso que não se trata de um carimbo, mas, como disse há pouco, de uma estrutura que se integra — no ponto de vista formal — na época em que vivemos (civilização da imagem, automação). E como não é possível ao poeta ficar alheio aos problemas do seu tempo, tem ele também que se integrar na angústia e na esperança de que participam todos os homens. O poeta é um homem como qualquer outro; é um homem que também tem fome, como qualquer outro homem. Não pode praticar uma forma de poesia puramente hedonística sem vinculação ideológica. Se é caso de se falar em carimbo, então o poeta terá que ser carimbado, no sentido de se imiscuir no drama preatômico, na luta contra o colonialismo, contra a exploração da criatura humana e contra as ameaças que sobre ela pairam".

Educação para a Arte de Vanguarda

— Já se observou (será talvez heresia do repórter, não iniciado nos mistérios da poesia "up to date") que as multidões não entendem os últimos tipos de poesia fabricados pelos concretistas e neoconcretistas. Como será possível fazer o povo compreender essa engrenagem poética que se despe ou se esvazia dos valores tradicionais da poética?

— "Sempre houve, nos momentos de mudança, muita incompreensão. Não se compreendia o modernismo, mas o modernismo acabou sendo compreendido. A forma de aproximar mais público e poesia nova será, a meu ver, uma questão de educação para a arte de vanguarda. Talvez um curso de poética, em cada Faculdade de Filosofia e Letras, já fosse um passo a mais para esse entendimento. O próprio clima cultural de hoje, com os seus "mass media", contribuirá, e muito, para tal fim.

— Se o povo não alcança os objetivos da Poesia, posta em tais termos, para quem falam os poetas cujos poemas são, por vezes, puras pesquisas vocabulares?

— "A indagação tem toda a razão de ser, em termos de povo. Para mim, a poesia tem que ser, realmente, uma forma de comunicação para ter trânsito na sensibilidade de todos. E essa comunicação existe, mesmo na poesia mais nova. Pode-se mesmo afirmar que o elemento visual aumenta a comunicação, num mundo onde prevalece o que se chama "primauté du visuel". O

desencontro provém de outras causas, como a que me pareceu justo apontar, em resposta à sua pergunta anterior: falta de uma maior explicação por parte dos responsáveis pela nossa cultura. Não será a pesquisa vocabular que a impede, notadamente quando ela não exclui a poesia; antes, pode contribuir para que a poesia se enriqueça de novos valores, pois a palavra é o material com que lida o poeta. Além disso, a desintegração do átomo explica a desintegração da palavra. As siglas, os anúncios luminosos, a linguagem cinematográfica influem na composição do poema. De modo que o problema se resume, quero crer, numa questão de hábito em relação a alguns aspectos sedutores mas não facilmente inteligíveis, do fenômeno poético. Mas a poesia não é só pra ser entendida logicamente; é para ser comunicada, também, extraverbalmente, extralogicamente, pois a sua área semântica, ou de persuasão, excede ao próprio poema, que é um "objeto de palavras", ou "máquina de palavras", como queiram".

A Mais Pura Forma de Liberdade

— Todos alegam e proclamam: há necessidade de todo um elenco de reformas de base, no país. A poesia também comporta uma reformulação?

— "A reforma da poesia, direi melhor do poema, é uma "reforma de base", no sentido mais puro da definição. Algo existe na sociedade que só em termos de poesia se pode resolver. O povo é poeta, disse Léger; e só faz revoluções quando os dirigentes perdem o dom da poesia, que faz parte integrante da criatura humana. Que são os déspotas? São homens que Deus quer perder, não mais o enlouquecendo primeiro, mas suprimindo-lhes primeiro o dom da poesia. A poesia cria maior ternura entre os homens, numa hora em que "só a bondade salvará o mundo", no dizer do filósofo. É a mais pura forma de liberdade contra todos os sistemas de opressão, porque insusceptível de policiamento. Quando Cocteau, então correspondente de guerra, disse que iria mandar seus comunicados em poemas, natural que se lhe indagasse: por que? Porque a poesia, respondeu, é a forma mais insolente de dizer a verdade. Daí a importância que terá uma reforma de base para a poesia, pela reforma do poema. Para que ele não seja outra coisa senão poema, e assim cumpra, por conta própria, a sua fina-

lidade, a sua função social. A poesia tem que lutar pela salvação da criatura humana. Entre duas bombas atômicas, não há direito de opção. Só depois que o mundo estiver livre da ameaça de destruição é que poderemos optar livremente. Poesia é também sede de justiça e não só de beleza estética".

In A Gazeta, São Paulo, 26 out. 1963.

Autonomismo

Cassiano Ricardo

I

Pode-se falar em "autonomia" do poema, isto é, do poema que não seja outra coisa senão poema?

A pergunta é feita por motivos que só hoje ocorrem e a justificam, face à prosa e ao próprio verso. Prosa e verso passariam a ser — por esta teoria autonomista — elementos parasitários do poema.

Quanto a poema independer de prosa haverá logo quem acredite que sim; quanto a verso não ser necessário ao poema haverá quem recorra aos dicionários e lá encontre: "poesia, arte de fazer versos"; "poema, obra em verso". E daí?

Todos sabemos que a questão está mal posta e que mais difícil será, sob determinado aspecto, a distinção entre poema e prosa do que entre verso e poesia. Mas como, aparentemente, a autonomia do poema em relação ao verso poderá provocar maior relutância, torna-se oportuno que sobre este ponto se prefira dizer alguma coisa, antes.

a) Ninguém ignora que poesia (poésis) tem origem em "poiein" (fazer, criar, produzir) mas que "poiein" era "fazer" em qualquer arte, de um modo genérico. Vindo a ser "arte de fazer" — fazer algo de belo — tornou-se, no domínio da linguagem, "arte de fazer versos".

Por quê?

Durante os primeiros séculos a Grécia não teve senão poetas, dizem os compêndios de história literária. Em Roma, dá-se o mesmo fato, o da poesia e verso precederem a prosa (1).

As palavras "poética", "verso", "poesia", "poema", em sua fonte grega ou latina, esclarecerão o caso?

Lembre-se que Aristóteles não considerava a palavra métrica como indispensável à poesia e que, levando-se a indagação mais longe, antes de haver "arte poética" já havia a *Odisséia* e a *Ilíada*.

Em qualquer hipótese, toda palavra tem a sua evolução, a sua historicidade semântica. Poesia e verso tiveram a deles. Não caberia nestas breves notas o exame a fundo do problema, que só um Euryalo Cannabrava, um Othon Moacyr Garcia, um Fernando de Azevedo, um Cavalcanti Proença, entre outros especialistas, estariam em condições de elucidar.

b) Recorde-se, contudo, a "prosa em verso" posta em uso já por Empédocles, citado pelo Estagirita, ou a de Lucrécio, que Croce ainda acha perfeita. Infere-se estar aí a prova mais antiga de que não só a poesia era a arte de fazer versos. Se o fosse, aliás, todo perfeito "prosador em verso" seria um perfeito poeta...

Mas havia, e ainda o mundo está cheio deles, versos "sem nenhuma poesia", embora seus autores se acreditassem e se acreditem poetas. Então a poesia teria que ser, perdoe-se o raciocínio, uma arte de "fazer versos sem poesia". Também — é outro caso — acontecerá poesia no verso que se faz sem querer, "à cause de la fatalité même de la langue".

Verso "sem-querer", porém, já não seria arte, nem mesmo a dos códigos de versificação. Qualquer aprendiz sabe que a arte exige (Worringer) a vontade, a intenção de "fazer". O que importa é o que o artista quis fazer (e fez).

Perguntava Goethe, sabiamente: se a própria língua em que escreves (2) "versifica" por ti, acreditas ser poeta?

Nem é suficiente "querer fazer"; é preciso criar maiores dificuldades para isso, como as que Valéry se impôs a si mesmo pelo prazer, não raro mais intelectual que poético, de vencê-

1 Manuel Graña Etcheverry. In: *Revista do Livro*, n. 8, p. 9.

2 Pius Servien encontra "versos aritméticos" (*Science et Poésie*, p. 115) em *La Nouvelle Heloise*, de Rousseau, mas tais versos são encontradiços em toda prosa de ficção e mesmo em qualquer prosa.

las (3). O "ostinato rigore" é que dignifica o verso, para o autor de *Cimetière Marin*, que, por sinal, não confunde o "rigor da composição" com o da "palavra a rigor", o da arte pela arte, o da "forma" ao invés da forma, do parnasianismo.

Há outro aspecto: Mallarmé achava que todo esforço para o estilo dava em verso mas não convém esquecer o nosso Pompéia que, pela boca do Dr. Cláudio, no *Ateneu*, havia dito coisa inteiramente contrária, asseverando que "o estilo derribou o verso". (4)

Um ponto se apresenta como certo: é que já no século XIX (Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*, sem se falar na anterior experiência de Alloysius Bertrand) o verso sofreu dura contradita com o "poema em prosa". Com o advento do modernismo, em nossos dias, "prosa em verso" e "poema em prosa" foram substituídos pelo chamado "verso livre" que, por sua vez, bastaria ser livre pra não ser mais que prosa bem rimada.

Os experimentos de vanguarda deslocam a problemática para um plano radical. O concretismo suprime a frase, no poema; abole a sintaxe perpectivista e pronto; liquida com o verso, dizendo que o ciclo da velha "unidade rítmico-formal" estava encerrado. Mais: afirma recentemente que toda poesia em versos é prosa.

A "poesia-práxis" também o aboliu mas o fez não pela mutilação da linguagem senão pela revisão do verso em sua dialética interna para o declarar perempto.

Em vez do verso o "signo de conexão". Ou o "linossigno" (5) como também se propõe.

Só hoje, pois, se atinge o âmago do problema e o verso é, pela primeira vez, substituído por outra "unidade de composição" já com outro nome.

c) Assim expostos os fatos, vê-se que a luta contra o verso (e ninguém nega as obras-primas que ele produziu) não é de hoje.

[3] Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust y Paul Valéry*, ed. Losada, p. 163.
[4] Ledo Ivo, *O Universo Poético de Raul Pompéia*, p. 80.
[5] Não se trata de dar outra denominação a uma coisa que continua sendo a mesma. Em lugar do verso (abolido) instaura-se "outra coisa" que precisa, até elementarmente, ter "outro nome".

Vem de longa data e era, ultimamente, contra o que, sendo feito por amor à arte da versificação, se tinha transformado em "tirania das sílabas"; ou que, pelo vício da repetição do processo, se exaurira; ou que havia desandado pela pura facilidade automática; ou que, pela perfeição métrica, se confundiu com a substância mesma da poesia, fazendo da métrica o conteúdo do poema.

O poema "em prosa" importava, por força, na negação do verso e nisto é que estaria a sua insólita programática; mas era "em prosa", confessadamente. O verso livre não terá pretendido outra coisa senão abolir o verso que intentara subordinar a lei do ritmo à sua lei, o "existencial" ao "convencional". "Mais il n'était (Apollinaire) qu'une étape des explorations qu'on pouvait faire dans le domaine de la forme".

O que lhe faltou foi, no mínimo, mudar de nome desde que a rigor bastava ser "livre" pra não ser mais verso. Um chamando-se verso, outro prosa, comprometiam-se mutuamente por meio de concessões já inadmissíveis. Um à prosa, visando combater o verso; outro ao próprio verso do qual se queria ver livre.

O movimento de 22 oficializou o "verso-librismo" entre nós, contra o poema em prosa mas o que se procura agora não é poema em prosa nem verso livre; é o poema baseado em novos elementos de estruturação lírica ou estética, numa nova ordenação de signos verbais, de imagens-coisas, muito mais ricos e complexos e só a ele inerentes. O poema como corpo específico da poesia.

Um objeto de palavras que obedece a um sistema peculiar, com soluções de linguagem que só ele realiza, com recursos compositivos que a tecnologia, a cibernética, os "mass media" lhe suscitam, com as suas "montagens", seu apelo às "metáforas radicais"; com a incorporação do espaço da página à sua estrutura (dialética do espaço em branco com o em preto); com a inclusão, no verbal, do não-verbal; com ingredientes plásticos e visuais que o "desversificam", "desprosificam" e lhe dão fisionomia autônoma entre as demais criações artísticas e literárias.

O poema não é só uma composição em que "chaque mot ou chaque ligne de mots" (Claudel) obedecem a um "arrangement propre"; será isso, sem dúvida, e ainda — mais pormenorizadamente — "l'arrangement cinétique de syllabes statiques". (Carl Sandburg). Mas esse "arrangement" não será apenas interno, estilístico; será também externo pra poder satisfazer nossa exigência visual, geométrico-estética. "Chaque ligne de mots" (linossig-

no) não é mais anárquica, como no superado verso livre ou polimétrico.

Não se vê o poema só na linha que se está lendo, mas em seu todo, já que é um objeto de palavras, íntegro; uma soma em que a ordem dos fatores (cada linha de palavras ou uma só palavra) altera substancialmente o produto. Um mero acidente verbal (Valéry) pode determinar a vida ou a morte de um poema.

Tanto quanto o pode o seu contorno, a sua colocação (topológica) na página. Tanto quanto o pode uma linha mal impressa, até por uma questão de simples asseio ótico.

Compreende-se mesmo a importância da "geometrização" do poema num todo visual-semântico em que as interligações de estrutura, quase sempre, lhe evitam a horizontalidade prosaica ou versificante. A poesia, já o havia sustentado Lautréamont, com algum possível exagero, "é a geometria por excelência".

De uma forma ou de outra, William Carlos Williams está certo; o poema tem que ocupar "um lugar só seu em nossas vidas".

Será, entretanto, aquilo que Cruz e Souza (6) profeticamente pedia. Algo "sem ser prosa nem verso" mas "outra manifestação que possível fosse". Pois "nem prosa nem verso" é o que se verifica hoje (7) numa original solução-síntese, imposta pelo poema de vanguarda.

E note-se:

A mudança foi tal que passou o poema a ser chamado "máquina de palavras" (William Carlos Williams); "machine-images" (Matthiessen) "construction bisautée" (Francis Ponge); "pequeno universo, com o seu viés particular, sua lógica própria" (Elisabeth Sewell); "produto industrial" (Maiakovski); "poème-partition" (Bernard Heidsieck); "poema verbofônico" (Arthur Petrônio); "poema logográfico" (Piérre-Albert Birot); "sonnen-system" (Albert Arnold Scholl); "constelação" (Gomringer); "objeto gráfico-visual, fenomenológico" (concretismo); "poema-práxis" (Chamie).

6 *Obra Completa*, Aguilar, p. 35.

7 *Laura Laura* é um livro sem verso, livre ou não (p. 116) declara o seu autor, com exata consciência do que diz.

Poema que não seja outra coisa senão poema. Graças aos seus meios de composição, intransferíveis. Com a sua finalidade suprema — a poesia.

Não mais "obra em verso", como ainda teimam os dicionários em defini-lo.

d) "Rien n'est plus néfaste (são palavras de Sartre) que l'exercice litteraire appelé, je crois, prose poétique", mas hoje "prosa poética", "poema em prosa" e outros hibridismos ficarão ocupando a área da prosa, e não mais a do poema. Pelo menos aquela "área intermédia" a que se referiu, certa vez, Sérgio Milliet, com sua aguda percepção crítica (citando Cazamian).

E aqui se chega, enfim, ao ponto que mais interessa à pergunta feita logo ao início deste artigo.

Abolido o verso e estabelecido que o poema em prosa basta ser "em prosa" pra não ser mais poema, pode-se falar, literariamente, no poema "em sua autonomia", afinal conseguida, face à prosa e ao poema "em prosa", (8) ao verso e ao verso livre.

Autonomia que — diga-se de passagem — nada tem de comum com a "supremacia do espírito inorgânico e do esteticismo"; antes, que se observará também em relação a outros produtos e objetos artísticos e mecânicos.

E que os autonomistas têm razão parece fora de dúvida.

e) Não obstante certos decassílabos e alexandrinos encontradiços na *Paulicéia Desvairada,* Mário de Andrade terá percebido a inconseqüência reinante e, baseado em Dormée, pra quem a equação devia ser "lirismo + arte = poesia", acabou por adotar, em *A Escrava que não é Isaura,* a seguinte fórmula:

"lirismo + crítica + palavra = poesia".

Como se vê, já não fala ele aí em poesia como "arte de fazer versos" nem alude a verso, em seu esquema; alude a "palavra", que hoje, realmente, se opõe cada vez mais a verso e, "pela sua funcionalidade (Oswaldino Marques) é a geratriz exclusiva da poesia".

Mas "lirismo" já é poesia ("situação humana prototípica") e "crítica" já está incluída no próprio ato de compor, pela consciência de seleção que esse ato impõe.

8 Note-se que mesmo um poeta de 45, Domingos Carvalho da Silva, opôs seguro reparo ao fato de Manuel Bandeira haver incluído um poema em prosa na *Antologia dos Poetas Bissextos,* "sabendo que, pela própria denominação, o poema em prosa é artifício da prosa e não da poesia". (Supl. Lit. do *Diário Carioca,* em 26.6.52).

Propõe-se agora:

"poética + palavra + poema = poesia"

que se nos afigura uma solução mais consentânea com a problemática do "autonomismo".

É o que se procurará demonstrar em artigo subseqüente.

II

Não se poderá, portanto, falar mais em poesia como a definem os dicionários, mas como meta do poema, construído por elementos que lhe pertencem, inalienáveis, tendo como material vivo a linguagem até "par droit de naissance".

Poesia que Goethe acreditou ser um dom superior à análise e com tamanha agudeza que ainda Léon-Paul Fargue renuncia à procura de uma definição e alega: "toda vez que tentou fazê-lo, c'est la bone, elle s'était déjà volatilisée".

Ora, se a poesia não se define, resultará, "ipso facto", incabível defini-la como "arte de fazer versos".

a) Alguém poderá dizer que a poesia é uma arte de se fazer a si mesma (ou intransitiva) como a queria el Pinciano: a arte que ensina, e também a obra (1) feita com a dita arte. Ou uma arte de se autofazer por meio de versos. Mesmo assim, os meios, i.e. os versos, já não têm a mesma vigência hoje; neste caso, sucumbiria a poesia como arte por falta de meios...

Para outros, o caso se resolve num raciocínio simplista: "se el juyzo de los clarissimos autores intitula "arte poetica" a sus libros que desta facultad escrivieron", isto bastará para provar que "la poesia consiste (2) en arte".

Mas por que se confundiu "arte da poesia" com "arte de versificar" quando o ofício do poeta (3) visava inicialmente mais "à fabriquer des fables que des vers"?

Além do "porque" já sugerido em artigo anterior, talvez os versos se tenham tornado seu objetivo (poesia arte de fazer ver-

1 Menendez y Pelayo. *História das idéias estéticas*, v. 2, p. 224.
2 *Op. cit.*, v. 1, p. 516.
3 Veja-se o pensamento de Aristóteles na tradução de J. Voelquin e J. Capelle em Charpier, J. e Seghers, P. *L'Art poétique*, p. 40.

sos) sempre que se acentuou uma maior disponibilidade social para a "fioritura", para a erudição; como na "gaia ciencia" (4), na Renascença, nos períodos clássicos, ao tempo (século XVI, por ex.) em que os metros italianos estiveram em grande voga. A métrica se exacerbou de tal modo que se fez heterônima de poesia.

O requinte métrico terá invertido os termos da definição e a poesia ficou sendo a arte de fazer versos quando o mais lógico, desde que houve tal inversão, seria terem passado os versos a ser a arte de fazer poesia.

Seja como for, o poema em prosa e o verso livre alteraram seriamente o conceito de poesia até então em vigor. Ora uma coisa, ora outra, e mesmo o nosso modernismo adota, na primeira fase (é uma lúcida observação de Tristão de Athayde) a poesia contra o verso; em sua segunda fase, o verso contra a poesia ou, como o mestre melhor o diz, restabelece sobre a poesia o primado do verso.

Hoje o caso é muito diferente. Os jovens poetas experimentalistas, tanto daqui como de outros países, cuidam, no poema, muito mais do "estético" que do "métrico". Mesmo um dos mestres do modernismo — Drummond — escreve o "Isso e Aquilo" que é um poema admirável mas sem nenhuma concessão ao verso nem à prosa.

Solução: nem poema em prosa nem verso livre mas, para os autonomistas, a superação estética de ambos pelo poema baseado em novos elementos de composição, "desversificantes" e antiprosaicos.

b) Valorizando-se tanto o "estético" ao invés do "métrico", para a autonomia do poema, o estético poderá confundir-se com o poético. E onde, então, essa autonomia?

Outra hipótese, a da poesia materialmente considerada. Então só se salvaria a poesia estética, formal, tipo arte pela arte, confundida com o poema. O "lirismo visual", aludido por Apollinaire, o que Blaise Cendrars (a informação é de Max Bense) descobriu nos anuncios de Cassandre — "la publicité touche à la poesie" — estarão neste caso.

4 É quando a arte poética passa a ser arte métrica. Seu valor filológico é que conta. Cf. MENENDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, v. 1, p. 452.

Já em *22 e a Poesia de Hoje* se advertiu: ... "salvo se se confundir "poético" com "estético" mas aqui não os confundo. O poema concreto tem, pois, sua nuclearidade poética para poder falar em poesia concreta. É pela poesia e não apenas como poema que ele transcende ao imediatismo ótico e acústico".

Possivelmente porque Hegel define a estética como ciência do sensível, das sensações, não faltou quem falasse numa ciência estético-poética.

O que se reconhece é, porém, a autonomia da estética (5) e, por seu turno, a da linguagem poética (ou seja, do poema).

Nem se pode pensar de outro modo quando o verso terá sido apenas um veículo, umas vezes mal cuidado, outras vezes deificado (romantismo, parnasianismo) ou reestruturado (simbolismo) e mesmo a forma, o "estético" propriamente dito, obedece, como é sabido e ressabido, a uma evolução crítica, nunca deixando de ser algo de provisório (6) como certo esteticismo mais recente e saltatrás o reconhece, no produto de arte.

O "provisório" — e já se está abusando da evidência — não pode ser finalidade da poesia; ela, sim, é que é definitiva, pois "só poeticamente (Hoederlin) o homem permanece".

Reivindicando como base a fala (não a prosa), a virgindade do esquema rítmico (não o verso) e como material da mão-de-obra a palavra, inventada, reformulada, reestruturada (enfim, trabalhada) o "mot à mot" do labor que o ofício impõe ao poeta adquiriu hoje uma complexidade que ainda não teve.

Atingiu o único meio de evitar o verso, não só o considerado "unidade formal e rítmica predeterminada" como o "involuntário", já que toda frase é verso; não só este como o que se incrustou em nós, herança de um vício ótico, por se pensar que toda linha de palavras também é verso somente porque as palavras "no se extienden hacia adelante sin limite fixo o determinado".

c) O que pretendem os autonomistas é muito mais de vanguarda que o pretendido pelo concretismo cujo mérito foi ter abolido radicalmente o verso (7) chegando para isso a abolir a

[5] Braga, Júlio. Arte e estética. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1960. Supl. dominical.

[6] Para Mondrian a arte é apenas uma coisa provisória. Apud Selmayr, *A revolução da arte moderna*. Trad. de Leiria p. 109.

[7] O concretismo aboliu o verso (hoje admite a volta a ele) substituindo-o

frase; muito mais de vanguarda que o neo-experimentalismo italiano que mantém frase e verso (embora verso atonal) contentando-se com enfocar a "ormai degradata versificazione sillabica".

Ao invés de "pariari in versi" (afinal, mesmo Martins Fontes queria "falar em versos"...) o que se intenta é "falar-em-ritmo-poético" por ser o ritmo, conforme a concepção aristotélica, a origem mesma da poesia ou a sua causa "primária", no entender do prof. Gummère, referido por Herbert Read (8) num dos seus livros.

Inaugura-se, ademais, o ritmo gráfico-poético, tendo-se em conta: 1) o que as palavras ainda possuem de reminiscência pictográfica — desenho de sinais, e 2) os experimentos gráficos (Cummings) e plásticos que aproximam a poesia da pintura (Urban, Sartre). Nada mais parecido com um quadro de Mondrian, para se citar um caso apenas, do que um poema de Chamie, considerado linearmente.

A razão, entretanto, por que hoje se exclui o verso — e eis um pormenor que precisa ficar bem claro — não é a mesma pela qual o excluíram futurismo, surrealismo e modernismo, nem só porque nunca foi ele uma característica indispensável da poesia. Não é apenas por uma simples atitude anticlássica ou antimétrica.

O ato de compor exige um único controle — o de quem o pratica; além de ser por si um ato poético em seu sentido etimológico. Cada palavra é uma peça e cada linha de palavras um linossigno. "Les lettres commandent les mots" (Huygue) as palavras comandam a frase. O poema obedece, além disso, a um desenho geométrico-estético (presentativo) que o poeta inventa para lhe emprestar corpo e unidade. Do espaço ocupado pelo poema — espaço dinâmico-fisiognômico — o verso é expelido normalmente como, ao construir-se um objeto, um artefato, ao

pelo poema visual-geométrico (palavras colocadas sobre uma superfície plana) mas o problema mais sério não o preocupou: extirpar a palavra "verso" e, já que enfatizou tanto o "visual", querendo a "revision of vision", não mais ver o verso onde o verso não mais existe. "Saper vedere" pra não confundir verso com linha de palavras (linossigno). O consumidor que só vê o verso e se habituou a vê-lo à moda tradicional está, lícito é supor, nas mesmas condições daquele menino que observa (Susanne Langer) um planisfério na projeção de Mercator e acredita que a Groenlândia, no mapa aplainado, é maior do que a Austrália...

[8] Read, Herbert. *Phases of english poetry*, p. 12.

fabricar-se um produto, se jogam fora as aparas do material utilizado.

A razão de agora para a sua exclusão é antes uma razão espácio-temporal, a fusão fundo-forma, a reformulação estrutural do poema, eliminatória de regras e esquemas formais "a priori"; é o produto poético considerado, a bem dizer, industrialmente; é a decorrência de fatos novos que só se elevam a estado de linguagem poética segundo as suas novas exigências de configuração; é uma questão de linguagem da época com o predomínio, que só hoje ocorre, de uma cultura visual (a televisão, o cinema, a telefoto espacial, o telstar, o anúncio luminoso, o grafismo, as siglas) sobre a cultura verbal, como bem observa Cohen Séat.

O poeta cria suas própras leis de autonomia manipulando o ritmo, na elaboração do poema como poema. Vai da fala à forma; parte do "informal", e desta vez os *novissimi* da Itália têm razão: "la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe e in questo informe orizzonte che, ci piaccia e non ci piaccia, è il nostro". A não ser assim, o formal a inaugurar-se estaria comprometido sempre com o formal caduco (forma).

Não haveria invenção, que requer "livre pesquisa estética" — aquela invenção "mère de toutes choses" de que falava Ronsard, já em seu tempo.

d) O poema "desversificado" e "desprosificado" mas construído esteticamente, sem que se confunda estética com poética, evitará a desordem em que incorreu o verso livre com a anarquia de linhas que o faz visualmente intolerável.

O que pretendem, contudo, os autonomistas não é só isso. É a autonomia do poema, sem dúvida, mas também uma nova terminologia, a começar pela que deverá substituir o verso (abolido) pois só uma nova terminologia, segundo a teoria da informação, pode criar uma nova realidade.

Em resumo:

Não se trata de "autonomismo" como o entendem alguns adeptos inflamados da "arte pura", ou do puro esteticismo, que levou Sedlmayr a este raciocínio:

Que uma arte apenas dirigida para o estético tenha que terminar no extravagante e no monstruoso é tão certo como uma sexualidade dirigida para o puramente erótico termina no marquês de Sade".

Escusado advertir, mas vá lá, que a incorporação da "espacialidade" das artes plásticas ao poema em nada lhe diminuiu a autonomia, diga-se, em relação à pintura. A "perigosa noite" do espaço (nem tanto) com passagem pelo "espace spirituel" (Matisse) ou pelo "espaço cúbico" (Picasso) não se confunde com o espaço poemático que não é apenas pictórico mas que só existe em função das palavras. (9)

A necessidade de autonomia para o poema em relação à prosa, ao verso (livre, ou não) às outras artes, à estética, à própria ciência, se torna, enfim, imperiosa hoje, até para que ele seja responsável por si mesmo uma vez que parece não haver participação sem responsabilidade.

Por outro lado, o esforço de autonomia de cada arte será um meio de aproximação sem confusão entre todas. Só quem distingue é que se aproxima, sem abdicar do que lhe pertence.

São coisas sabidas, essas, mas necessárias à ordem de idéias até aqui expostas.

Instaura-se, assim, o autonomismo, em defesa do poema que não seja outra coisa senão poema.

e) O autor destas breves anotações está ouvindo a objeção: mas v. ainda faz verso...

Não lhe caberá culpa, porém, de que o consumidor "versifique" a seu modo uma linha de palavras (linossigno). Que culpa terá, "verbi gratia", o poeta de *Elegia Diurna* (que nunca metrifica) se algum metrificador incorrigível apontar o seu nome "José Paulo Moreira da Fonseca" como sendo um decassílabo perfeito?

Nenhuma.

III

Num pequeno retrolâmpago, relembre-se: Ninguém nega o esplendor que o verso atingiu, em sua carreira.

O que se nega é que a poesia, hoje, seja a "arte de fazer versos".

9 Já se tratou disto em *22 e a poesia de hoje. Invenção*, São Paulo, 1(1):5-50, jan./mar. 1962.

Se, de modo geral, não se fazem mais versos, então ficou sendo ela a arte de quê? De não ter o que fazer?

Com a desversificação do poema de vanguarda (1) "desversificou-se" a definição. Nada mais lógico.

a) O repúdio ao "discursivo", a utilização de elementos plástico-visuais, muito terão contribuído, sem dúvida, para a nova concepção do poema.

Mas empregam-se outros componentes, como é o "contexto de situação", em que as palavras são mais "inscritas" do que escritas; o significado do som, além do da palavra (simbolismo fonético); o poema foneticamente estruturado (poesia fonética) que até se pretende verificável pelo magnetofone; o espaço "dinâmico-fisiognômico" (não apenas o espaço geométrico plano); a imagem num sentido fenomenológico, pois imaginar, memorizar, em arte poética, já é pensar ideogramicamente (não a imagem estritamente gráfico-ótica); as relações de permuta intervocabular, aleatória; as peças de composição que, destacadas pelo consumidor, poderão formar poemas subseqüentes (criação nacional do acaso).

Há que considerar ainda certos aspectos de maior amplitude, extremamente fascinantes.

A língua que falamos está hoje marcada por elementos extralingüísticos, ou não-verbais. A cultura verbal vem sendo, como já se registrou em artigo anterior, substituída cotidianamente por uma cultura audiovisual e cinética, não se falando que vi-

1 Não se dirá que já não tenham ocorrido, entre nós, claros vislumbres de poema "sem verso nem prosa" de 22 até hoje. Além do exemplo de Oswald de Andrade, o próprio Mário da *Paulicéia Desvairada* nos dá depois "Poemas da negra"; Guilherme de Almeida nos dá as "estampas" do *Meu;* Menotti del Picchia o "Predestinação" e agora vários poemas do seu novo livro *Deus sem rosto*; Sérgio Milliet e seu *Paris*; Manuel Bandeira o "Sacha" e "Poeta" e agora "Entrevista" e "Ponteio"; Jorge de Lima, o "Bicho encantado"; Murilo Mendes nos oferece o "Poeta morto" de *Metamorfoses* e a maior parte de "Tempo espanhol"; e já dos de 45 poderiam ser citados "Antiode" de João Cabral de Melo Neto; "A origem do sal", de Ledo Ivo (*Magias*); a "Óstia antiga", a "Máscara trágica" de José Paulo Moreira da Fonseca. O que se quer agora é ir além disso, com a autonomia do poema, a instauração de uma nova terminologia, novos recursos visuais, estruturais, dentro de um sistema de valores em que ele (verso) perde inteiramente sua razão de ser.

vemos, por assim dizer, dentro de um dicionário de siglas. A única solução para um poema integrado na atual estrutura do mundo deverá ser a substituição da estrutura-verso por outra, muito mais numerosa, que incide sobre a língua de cada povo e que cria, para todos os homens, uma linguagem comum.

Trata-se de uma "reforma de base" e não de uma pura acomodação do poema com o verso, seja este quantitativo ou acentuativo, enfim, prefixado, inimigo do ritmo em sua existencialidade — causa primária da poesia.

b) Tem razão Giuliani quando alvitra que "l'inquietudine métrica (2) é un sintoma per cui se manifesta nel poeta l'angoscia della realtà".

Tal "inquietudine", porém, como tudo faz crer, já não se resolve dentro do esquema métrico, incompatível com a transformação da língua (melhor se dirá da linguagem) que estamos praticando em razão dos "mass media" que invadiram o verbal com o não-verbal, criando valores até então insuspeitados na elaboração do poema.

"Nunca, como em nossa época, os experimentos de poética se internacionalizaram tanto, através de processos comuns (3) num contexto de situação a que nenhum de nós poderá fugir. O clima cultural do nosso tempo prevalece — são os entendidos que o afirmam — sobre as divisões lingüísticas; e o verso (pergunta-se), fatalidade que já mudava em conseqüência de cada mutação expressional ou presentativa, continuaria a existir como anteriormente?

No mundo de hoje, segundo o pensamento dos autonomistas, não há mais lugar para o que se chamou verso no de ontem. Há lugar para a poesia, que nunca perdeu seu lugar.

Mas em meio da multiplicidade dos veículos de massa (verbais e não-verbais) entre os quais o "visual", de maior alcance popular que todos, "desversificou-se" o poema, já que incorporou e dinamizou valores no sentido de unificar processos através de línguas e paisagens diferentes.

2 GIULIANI, Alfredo. Il verso secondo l'orecchio. In: ———. *I novissini*, p. 186.

3 Trata-se daquela "identificação entre si dos homens da mesma época, quando vivem profunda e seriamente o seu "dia a dia", na arguta observação de Adolfo Casais Monteiro. Cf. A poesia de 22. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 set. 1961. Supl. lit.

Essa mesma linguagem constitui, não se hesitará em dizê-lo, uma língua comum contemporânea, aquele "mecânico esperanto dell'immaginazione" a que se refere o autor de *Il Verso Secondo l'Orecchio,* (4) aquela "semanticidade heterônima" de G. Della Volpe, por ele citado precisamente.

"La metrica acentuativa" resolve, para "I novissimi", o problema. O verso "atonal" lhes será uma tomada de rumo, deveras interessante. Mas a verdade é que eles não rompem com a sedução métrica e, neste particular, ainda estão comprometidos com uma época que já não é a sua, da velocidade supersônica, da desintegração do átomo; e ainda se acham muito aquém do experimento brasileiro criador de uma nova unidade de composição (5) que nada tem que ver mais com o verso e para a qual se propõe outro nome (insista-se) como linossigno, ou signo de conexão.

Em plena civilização da imagem, na expressão de André Chamson, *apud* René Huygue, em *Dialogue Avec le Visible*, inaugura-se a telefoto espacial, fotografa-se o globo terrestre, proliferam revistas só de fotos, as explosões nucleares e o arremesso dos satélites e das naves orbitais são vistos através do "videotape". Tudo isso importa naturalmente numa forma de ampliar o conceito de língua para o de linguagem e, portanto, a área semântica e comunicativa do poema. "Semântica celeste" (Flávio A. Pereira) e semântica poemática, na linguagem lírico-objetiva, são pontos de conexão num mundo só.

O "visual da imaginação" (imagismo visual) entrosa-se com o "visual da civilização". A imagem, em poética, não é mais ornato, não é mais "expressão"; é "presentificação". Compreende-se. Imaginar já é "figurar", pensar ideogramicamente. Iconicamente. Logograficamente. (Husserl, Morris Pierre-Albert Birot).

c) Então, o lado positivo: 1) a incorporação do "visual", da "espacialidade"; 2) o repúdio ao lógico-discursivo, que fica por conta da prosa; 3) a distinção entre prosa e poema, nunca tão nítida como agora.

4 Não é sem razão que Pierre Garnier — embora baseado num crítico unilateral — afirma que "pour la prémière fois elle (la poésie) devient un art international". Cf. Poètes en France. *Práxis,* São Paulo (3):83, 1963.
5 Cf. Chamie, Mário. A nova poesia italiana. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 4 e 11 jan. 1964. Supl. lit.

O lado negativo: 1) o transformar-se o poema (em certos experimentos) num objeto apenas gráfico-ótico, mais pra ser visto do que lido; 2) a estrutura passar a ser o conteúdo do poema; a "temática do ser" estaria, se preferirmos dizer assim, substituída pela "temática da estrutura"; 3) o poema deixa de ser poema, "máquina de palavras", para ser uma rápida "made in USA".

Daí o autonomismo que ora se postula:

O poema em sua independência, como já o pretendia a estética hegeliana, ou melhor, o poema dentro da linguagem (6) que lhe é específica, até "par droit de naissance".

Outro perigo: a transigência do próprio poeta com o poema "desentranhado" da prosa de ficção, como nos experimentos de um mestre, Manuel Bandeira. Um exemplo típico dessa confusão está em *Talvez Poesia*, de Gilberto Freyre, onde figuram poemas que ele "quis fazer" (e fez) e ao mesmo tempo os que foram recortados habilmente por Ledo Ivo e Mauro Mota na prosa original, admirável, do grande autor de *Casa Grande & Senzala* mas que nunca poderiam ser poemas porque jamais Gilberto pensou em os fazer.

Já não se fala na máquina de fazer poemas...

Um terceiro perigo — lícito será imaginar-se — estará na concorrência de outras artes, principalmente do cinema, que Suzanne Langer define como uma nova arte poética: "it remains a poetic art. But it is not any poetic art we have known before (acrescenta ela) it makes the primary illusion virtual history — in its own mode".

O caso das duas ciências "poéticas" de hoje, a cibernética e a astronáutica, representa outra amável advertência. Criaram elas uma espécie de "teórico poético absoluto, porque além do sensível e imaginável para o homem comum.

Nunca um ato humano foi tão poético quanto o de Kennedy convidando Kruchev para que USA e URSS realizassem, juntos, a primeira viagem à lua.

Nota um físico moderno o que há de estético na teoria da relatividade. As equações diferenciais de Maxwell sobre a estru-

6 "Lo concreto, el objeto mismo real, es la unidad originaria de poesia y lenguaje". VOSSLER, K. *Filosofia del lenguaje*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, p. 121 e 127.

tura do campo magnético — quem o afirma é o sábio autor de *Estética da Crítica* — serão tão belas como um poema. (7)

A poética "seria o denominador comum das artes (8) em geral".

O momento parece, pois, exigir um pouco de reflexão no sentido, pelo menos, de reivindicar para o poema o que prioritariamente lhe pertence. E não há como fazê-lo sem lhe dar autonomia, o "self" indispensável para que ele seja uma entidade como deve ser, capaz de incorporar e assimilar os dados virgens que o século da automação e das ciências "poéticas" lhe oferece, mas conservando-se íntegro e inconfundível enquanto poema.

d) Não se trata de ser "contra" o verso por mero sectarismo ou idiossincrasia. Está-se diante de uma nova realidade, apenas.

A assertiva de que quase tudo o que exprime um sentimento ou uma opinião "decidée" (Joubert) tem qualquer coisa de métrico ou de medido, o "verso por acaso" ou "por fatalidade mesma da língua", o verso popular, puramente rítmico e que se situa num outro setor, constituem ocorrências que já escapam aos autonomistas porque independem, é óbvio, daquela "vontade para a arte" sem a qual não há arte.

A questão toma um aspecto, quer-se acreditar, que jamais teve em poética, considerada esta em seu duplo sentido: 1) como arte de compor, de "fazer", e 2) como teoria do texto poético.

Em síntese, objetivam os autonomistas:

1) substituição do verso por outra unidade de composição, ou por muitas outras que lhe tomem o lugar, em definitivo;

2) a autonomia do poema não só em relação à ciência, à máquina, às outras artes, como — literariamente — em relação à prosa e ao verso; (quanto a este, nada impede que alguns ainda o pratiquem e outros regressem a ele, se lhes for mais cômodo; o automatismo nada terá que ver com isso);

3) a instauração de uma nova terminologia em arte poética, a começar pela substituição de "verso" (que já não vige) por

7 Canabrava, Euryalo, *op. cit.*, p. 35 e 55.
8 Idem, p. 37.

outra designação para caracterizar uma realidade nova (linossigno, signo de conexão);

4) o poema participante mas graças à autonomia que o fará responsável pelo papel que lhe cabe na estrutura da sociedade moderna.

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13, 20, 27 jan. 1964. Supl. lit.

Uma Página de Cassiano Ricardo

ADVERTÊNCIA
(MAIS OU MENOS NECESSÁRIA)

Devo ao leitor uma breve explicação a respeito do título deste ensaio.

Falo em "vanguarda" mas quero desde logo esclarecer alguns aspectos relativos ao sentido em que aqui tomo essa palavra.

1

Primeiro como a entendo, por exemplo, no caso de Oswald de Andrade, pra citar apenas um nome apontado freqüentemente, e com justiça como precursor dos experimentos poéticos de hoje, no Brasil.

Para alguns foi ele um poeta de vanguarda porque praticou o "poema-minuto"; o poema reduzido a "um mínimo de palavras", hoje novamente em voga.

Para mim, o vanguardismo do autor de *Pau-Brasil* não está nesse pormenor e até me admira que os que assim pensam não o tenham percebido em características bem mais importantes.

Direi então que Oswald, a meu ver, ultrapassou — já em seu tempo — o próprio verso-livre e respectivas implicações,

adotando o "não-verso", isto é, a pura referência rítmica (o ritmo em sua virgindade, diria melhor) a simples linha de palavras; praticou também uma linguagem poética saborosamente inventadada, já "não-prosa".

Ora, os que aboliram verso e prosa no poema, com a abolição da frase ou do "discurso", não se lembram de que Oswald os antecipou mas com a vantagem de não haver sacrificado a sintaxe verbal, de não haver cortado a língua a si próprio.

Houvesse ele insistido mais na composição do poema como um objeto estético feito de palavras, e teria sido um precursor, também do poema baseado em valores formais novos e só ao poema inerentes. Do poema em sua autonomia.

Há, porém, outro ponto substancial em Oswald que o concretismo esqueceu: o apelo ao primitivismo como forma de vanguarda. Já que se cita Boultenhouse, pra quem um poema configurado é sempre novo "porque volta à linguagem primitiva", o certo seria aplicar essa observação a Oswald, quanto ao seu primitivismo. Mas não.

Foi precisamente o que se omitiu. O que se fez sob esse aspecto, foi citar como dele um poema indígena, recolhido por Couto de Magalhães. Apenas.

No entanto, aí é que está o Oswald revolucionário: o Oswald do neo-indianismo de 22, o único que procurou "recommencer à zéro" para atingir o "novo" em sua feição mais original porque originária. Embora sob a influência do dadaísmo francês, a sua solução foi pessoal, nitidamente brasileira.

Citar Oswald apenas como autor do poema-minuto, como se isso fosse uma descoberta, será mesmo diminuir a sua contribuição de vanguarda. É muito pouco para o que, em tal sentido, ele fez. É esquecer o Oswald do "chove chuva choverando" do "verdeamarel" do "nenhum laranjais"; o Oswald do "lirismo em folha", o Oswald que se declarou "sexappealgenário" ao completar 60 anos, o Oswald do anti-romance, no romance, e do antiverso, no poema: enfim, e principalmente, o Oswald do apelo ao primitivismo como forma de vanguarda.

2

Hoje não se quer dizer que só no primitivismo se situe o ponto de partida para o que se chama vanguarda, não.

O termo "vanguarda" tem sido, entretanto, usado abusivamente pra designar o "novo", o experimental, parecendo-me necessário esclarecer, também aí, a acepção em que o tomo, no presente estudo.

O século da automação, da civilização da imagem, já se apresenta riquíssimo de motivos para a incursão de quantos queiram transformá-lo em dados para uma nova emoção, para uma nova realidade lírica.

Isto é que se me afigura, entre outros, e sob um segundo aspecto, autêntico imperativo para uma nova vanguarda.

Não bastará, é evidente, fragmentar as palavras sob o signo da desintegração, se essa operação se restringe a um puro tecnicismo, a um exercício de arte pela arte, alienada dos acontecimentos em carne e osso (digamos assim) que deram ao mundo de hoje uma nova configuração, uma outra substância.

De que serviria uma máquina funcionando maravilhosamente mas sem matéria-prima pra seus produtos, ou seja, uma máquina contraproducente? Que adiantaria servirmo-nos da própria máquina pra confrontos (o poema, uma máquina de palavras) ao invés de nos integrarmos no novo comportamento que ela nos impõe?

Também não me parece mereça o nome de vanguarda, num sentido de pesquisa formal, o emprego de recursos já usados em experimentos antigos, a retomada de práticas que foram vanguardistas quando pela primeira vez usadas, não o sendo agora, pela repetição.

Ou bem se pratica a vanguarda a partir do informal pra "recommencer à zéro", ou a colocamos em função de fatos novos ainda não transformados em estruturas significativas ou presentativas que tais fatos exigem, poeticamente.

Único meio, este último, de nos integrarmos na posse do material inédito que o mundo nos oferece; ou seja, único meio de se dar à vanguarda do processo artístico um verdadeiro conteúdo de vanguarda.

Fora desses dois caminhos, a meu ver, trata-se de uma vanguarda "soi-disant" por incorrer num consumo sem mediações.

Sob tal aspecto, não há como negar validade ao chamado decadentismo da vanguarda, como o definem, por exemplo, os neo-experimentalistas italianos e a nova crítica-práxis brasileira.

3

A vanguarda a que se refere o título deste ensaio precisa, pois ser encarada em seu justo sentido. O que se procurou em *Jeremias* — e aqui me permito mencionar meu próprio caso — foi elevar fatos novos a estado de linguagem poética segundo as suas próprias exigências de configuração. Por me parecer que cada fato novo tem a sua linguagem.

Evitei, o mais possível, reproduzir o produzido; procurei produzir (explico o meu pensamento) a partir de dados ainda não postos em nível estético, pra não incorrer numa vanguarda velha. Intentei liberar e levantar, a meu modo, as matérias-primas em estado de transformação pra construir algo que fosse diferente do que até aqui se tem experimentado.

Poderei justificar-me:

Em *22 e a Poesia de Hoje* dei o meu aplauso — sem abdicar do direito de crítica — à problemática da poesia concreta. Mas procurei levantar dados novos para a experiência; tanto que um dos seus líderes, oferecendo-me o poema "o organismo quer perdurar", assim se exprimiu:

"a cassiano ricardo,
depois de ter lido seu ensaio *22 e a*
Poesia de Hoje,
com todo o meu entusiasmo
pelo entusiasmo crítico
com que sabe colocar-se
criativamente em situação
face à poesia nova
com ardor juvenil
com agudeza de conceitos
com levantamento de novos dados,
com o apelo a uma
reformulação crítica do "dizer"
(conteúdo ideológico)
ofereço este rumo a
um concretismo semântico.

(a) Décio Pignatari
13-5-61

Quero dizer que não me limitei a servir-me, a só me servir do concretismo como instrumento de pesquisa e até onde ele representava uma retomada de experiência que, embora esparsamente (ao lado de outros modernistas), já havia eu feito em pleno movimento de 22; fui adiante, oferecendo-lhe "novos dados" e mais que isso "uma reformulação crítica do dizer" (conteúdo ideológico) como o reconheceu o mesmo Décio em seu estudo sobre "A Situação Atual da Poesia no Brasil" (*Invenção*, n. 1, p. 65).

Depois disso, deu o concretismo o seu chamado salto conteudístico-participante.

Para a frente? Para trás?

Só sei que lhe propus uma solução de vanguarda e que virtualizar fatos novos em dados estéticos não será voltar à prosa e ao verso, no poema.

4

Para mim, hoje — reafirmo o que disse — o que cabe a uma vanguarda é a recuperação do poema para a poesia, como seu corpo específico. Nem verso-livre, nem poema em prosa (não obstante as obras-primas que tais hibridismos tenham produzido).

Ao lado disso, uma reformulação da terminologia em poética de modo que não se precise mais falar no verso quando se trata de uma linha de palavras, de um linossigno, ou, como propõe Chamie, de um "signo de conexão"; nem no poema em prosa, quando o domínio do poema em prosa é muito mais da prosa do que da poesia.

Também não acredito em vanguarda sem participação, pois o poema, conquanto também pra ser visto e reconhecido como tal, em sua geometria externa e em sua estruturação lírica interna, terá sempre que "dizer" algo, numa época que não comporta a omissão — aquilo que já se chamou "vacance irrémediable" em assunto de arte.

A participação será formal (Lukács) quanto à estrutura do poema, que deverá integrar-se na estrutura da sociedade; mas também será lingüística, com o recurso que a palavra mesma oferece não apenas como veículo de um conceito mas ela própria como uma solução lingüístico-participante.

Será lírica, *stricto sensu*, tomando-se lirismo como "situação humana prototípica" (Cassirer) para participar da angústia e das reivindicações sociais de nossa época (participação ideológica).

E como quem fala em participação exige uma contrapartida, a da comunicação, para que o consumidor, por sua vez, participe do poema — lembrem-se os *mass media* de hoje: os cursos de poética, que os responsáveis pela cultura do povo deverão instituir (por exemplo, uma cadeira de Poética em cada Faculdade de Filosofia e Letras, como já o sugeri, certa vez).

Mas é indispensável a estratégia do poeta, que saberá lançar mão de meios adequados para se comunicar. O poema não ficará à espera de ser compreendido; o seu processo não será abdicar mas impor-se, na certeza de que trabalha, também, no sentido de abrir caminho para a sua própria compreensão e comunicação.

O poema em sua autonomia não se subtrai aos meios ligados à democratização da cultura, hoje vigentes. Significa, antes, que é responsável por si mesmo, a fim de que possa cumprir, por conta própria, o seu papel participante; para que possa desempenhar uma função exclusivamente sua, na sociedade moderna.

5

Pra resumir:
não haverá vanguarda

1) sem revisão radical de conceitos e preconceitos e, muita vez, sem voltar ao "inicial", ao "primitivo", pra começar de novo;

2) sem adesão ao dado novo que ainda não foi posto em linguagem poética, presentativa ou significativa;

3) sem a reformulação crítica do poema, considerado em sua autonomia, de modo a não se confundir mais com prosa nem verso;

4) sem uma nova terminologia, em poética: para que certas denominações "verso", poesia como "arte de fazer versos", "poema em prosa", "verso-livre", etc., sejam abolidas como obsoletas; pois só uma terminologia (como nos ensina a teoria da informação) cria uma realidade nova;

5) sem integração — do ponto de vista participante — do poema, em seu aspecto formal, na estrutura da sociedade e do mundo;

6) sem, do ponto de vista lírico (tomando-se "lírico", como atrás se disse, como uma situação humana prototípica) interferência do poeta na angústia e nas reivindicações de nossa época (vanguarda ideológica);

7) sem que o poema, substituído o velho artesanato, seja um produto adequado à técnica de hoje, uma forma de trabalho (profissional);

8) sem reconhecer que o Brasil tem algo de novo a dizer ao mundo, como estilo de vida e, portanto, como arte própria, voltada para o futuro, ligada ao processo do seu desenvolvimento (nacionalismo de vanguarda).

6

Assim compreendida a questão em seus aspectos principais, pode-se dizer.

Nem discursivismo nem concretismo mas um passo à frente, pela superação de ambos, numa reformulação crítica do poema que não seja outra coisa senão poema.

Autonomismo.

C. R.

São Paulo, dezembro de 1963.

In *A Tribuna*, Santos, 19 jul. 1964.

O Visível e o Invisível

Cassiano Ricardo

MUITO me agradou o interessante estudo de Wilson Martins (1) publicado neste Suplemento, a propósito de *Jeremias Sem-Chorar*.

Me agradou (parecerá isto um paradoxo, mas não é) por haver o ilustre crítico discordado de minhas "imagens geométricas". A sua discordância me dá o grato ensejo de as esclarecer.

Além disso, urge desfazer alguns equívocos em que ele terá incorrido, em assunto de "ver" e "não ver", ou melhor, em assunto de poética visual.

Desfazer, pois, tais equívocos, uns maiores, outros menores — eis ainda o que pretendo. Sem nenhum intuito polêmico.

1) A respeito, por ex., de *Jeremias* como livro "rotativo", "qualquer coisa como uma esfera rolante", afirma o autor de "Desgaste das Vanguardas":

"Essas imagens geométricas não trazem felicidade ao poeta porque uma esfera rolante não se desdobra em fases diferentes,

1 Desgaste das vanguardas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1.º de ago. de 1964. Supl. lit.

não se desenvolve como se devem desenvolver, em teoria, os poemas do volume".

Terá razão o meu amável censor?

Creio que não. A não ser que pretenda que *Jeremias*, pra ser "esférico", tenha que constituir, materialmente, um corpo "em forma de esfera", *tout court*. Como aquela "casa do guarda florestal", de Ledoux. (Redonda).

Não foi esse, entretanto, o meu intuito. O que me ocorreu, quanto a *Jeremias* como concepção de "livro total", foi imaginá-lo uma "esfera rolante" mas para que o leitor entrasse nele por qualquer lado (qualquer poema). Como quem entra numa circunferência.

Coisa muito diversa, portanto.

A figura "circular", que Marvin Magalaner e Richard M. Kain viram em *Finnegans Wake* (leia-se *Joyce, The Man, The Work, The Reputation*, p. 229) e que reproduz o "círculo ideal" de Vico, talvez sirva de esclarecimento, no caso, por analogia. O *Finnegans Wake* pode ser lido (2) não importa de que página.

Proust, para se citar mais um exemplo, não formulou a idéia geométrica de uma "catedral" ao escrever o seu *A la Recherche du Temps Perdu*? Nem por isso o seu romance virou catedral, materialmente, como o *Finnegans Wake*, não se transformou num círculo, feito a compasso.

Livro "rotativo", ou "esfero-rolante" só pode ser compreendido assim, idealmente. Todavia, já que W. M. assegura que uma esfera rolante "não se desdobra em fases diferentes", convém lembrar que a lua parece ser uma prova do contrário: apresenta quatro fases e é uma esfera rolante...

2) Transcrevendo apenas a primeira parte de "Rotação", "composição que não deixa de ter o encanto das encantações puramente orais", adianta o admirado crítico que "teríamos de concluir que não é esférico, pois a esfera, imóvel ou em movimento, é sempre igual a ela própria".

Veja-se a composição, mas em sua íntegra:

[2] Uma coisa é a geometria do livro (círculo, catedral) como projeto compositivo, mas ideal; outra a geometria (visual gráfico-estética) de cada poema na página; um objeto feito de linossignos sem a anarquia de linhas do verso livre, nem a simetria compacta das estrofes. Uma terceira geometria (a figurativa) será a que vem de Simias de Rodes ("Technopaegnia") a Dylan Thomas ("Vision and Prayer"), etc. Talvez "Gagárin", enquanto figura de um zodíaco, se enquadre neste terceiro caso.

a esfera
em torno de si mesma
me ensina a espera
a espera me ensina
a esperança
a esperança me ensina
uma nova espera a nova
espera me ensina
de novo a esperança
na esfera
a esfera
em torno de si mesma
me ensina a espera
a espera me ensina
a esperança
a esperança me ensina
uma nova espera a nova
espera me ensina
de novo a esperança
na esfera
a esfera
em torno de si mesma
me ensina a espera
a espera me ensina
a esperança
a esperança me ensina
uma nova espera a nova
espera me ensina
uma nova esperança
na esfera

Realmente, o poema não é esférico, quem foi que disse? É apenas "rotativo". Nem só a esfera, porém, como quer W. M., "é igual a ela própria". A rotação também o é. Cada rotação começa aí por "esfera" e termina por "esfera" (3) através de um encadeamento (também rotativo) de palavras que se repetem sucessivamente do começo ao fim.

[3] Veja-se Instauração Práxis: vanguarda nova, na parte relativa a "Rotação". *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 8 ago. 1964. Supl. Lit.

Em rotação quase desesperada. Aceleradamente, como faz ver a ausência de vírgulas.

O crítico viu "demais"; viu "esfera" ao invés de ver apenas "rotação" (movimento). Mas viu "de menos" em outros casos, como adiante se verá.

3) "Se C. R. não perdeu (são palavras de W. M.) sua conhecida capacidade poética parece ter esquecido um pouco sua geometria; quando diz "esfera" está pensando em "espiral", conforme se comprova com este poema que realiza, no plano visual, a mesma idéia de rotação".

a espera a esfera a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfer a esfera
a esfera a esp a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a espera
a esfera a esfera

a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera

Eu é que direi: quem estava pensando em "espiral" foi W. M. não eu.

O poema "Translação", como o demonstra o próprio título, não representa nenhum movimento "espiralado"; representa o movimento de "translação" mesmo. Ao contrário de "Rotação", já em "Translação" as duas palavras "esfera" e "espera" se deslocam, juntas, no espaço, mas pra girar em torno do sol (presumível).

Não se cogitou, portanto, de "espiral", a que o crítico viu; mas de "translação" que ele não viu.

Aliás, a "espiral" que ele viu nunca foi, como afirma, símbolo da II Bienal mas do IV Centenário; aquela "espiral niemey-

riana" em que Guilherme de Almeida viu uma "aspiral", isto é, alguma coisa que W. M. talvez não tenha visto.

Questão de *saper vedere*, como diria Leonardo.

4) Outro equívoco de W. M. se desdobra em dois: a) "Para o poeta brasileiro, diz ele, tal como o sugere o poema "Gagárin", a figura da órbita seria circular, quando todos sabem que a órbita é elíptica".

Veja-se o poema:

Abra-se agora uma enciclopédia e se verá que a órbita "circular" foi a única admitida entre os sábios antigos. Essa, também, a suposição que o homem comum ainda hoje faz quando vê, pela imaginação e com olhos inocentes, o vôo do cosmonauta (circunvôo) acompanhando a esfericidade da Terra.

Ainda mais: certos movimentos de corpos celestes são "aparentes", mesmo hoje, em linguagem de astronomia. Então se dirá que o autor adotou a "aparência" mais popular, a mais inocente, a mais poética.

b) A diferença entre círculo e elipse (pelo menos é o que os especialistas mostram) é uma questão de números — sutileza matemática que nada tem que ver com o "poético". A órbita da

Terra em torno do Sol, ao que me ensinaram em menino, é um círculo, praticamente.

O certo, porém, é que o poema "sugere" a figura de uma órbita circular; é uma simples representação, não uma "demonstração" científica.

5) Infelizmente, viu W. M. uma coisa (a idéia de vôo circular) mas não viu outras (4), fáceis, porém, de ver. Uma delas, talvez a mais importante, é que o poema representa, principalmente, a figura de um zodíaco.

Atente-se para a colocação das palavras (signos) em círculos, na página, formando pequenos grupos (constelações) separadas por vários raios que se dirigem para o centro geométrico, onde se encontram as palavras "pato selvagem" e "ave". Os signos desse zodíaco, simplificados, e para leitura eclíptica, são substituídos por palavras que, por sinal, constituem, também, "signos" (em lingüística).

O "pato selvagem", embora no centro geométrico (terra) não deixará, em relação a touro, leão, caranguejo, escorpião, peixe, de ser, por sua vez, um "signo" — o de uma época que se inicia sob o signo do "pato selvagem", diga-se, de Gagárin.

Já as palavras do semicírculo superior, "ave", "bela ave", mas também "belonave", "ave bélica", "astronave", indicam a dúvida entre a maravilha e a ameaça (um bem? um mal?) sendo que "belo-belo" (o mesmo que bilo-bilo) que se diz às crianças quando se lhes chama a atenção para algum objeto, que está no ar ou no céu, representa a inocência do homem diante do espetáculo cósmico.

E porque zodíaco conota horóscopo, abre-se uma esperança para o futuro, como se vê pelo linossigno que forma o semicírculo inferior: "os que vão nascer te saúdam", ao invés de "ave, Cesar, morituri te salutant".

6) Sustenta o autor de "Desgaste das Vanguardas" que o "pato selvagem", como toda inocente criatura do Senhor, prefere as rotas cardiais e não qualquer forma fantasiosa de vôo circular ou elíptico".

[4] Se tais imagens geométricas, vá lá, "ne nous font reconnaître un objet", é certo que "peuvent acquérir une valeur de signe, fonctionner comme un caractère de plus". Cf. BUTOR, Michel. Le livre comme objet. *Critique*, Paris (186):943, jan. 1962.

O seu equívoco, aqui, chega a ser mirabolante — permita-me a expressão.

Por que?

Simplesmente porque "pato selvagem" não é o pato, o inocente palmípede que ele pensou ser. É o que Gagárin significa em russo, segundo o que os jornais e revistas (5) divulgaram, amplamente, por ocasião do primeiro vôo orbital.

Trata-se, portanto, de um "pato selvagem" (Gagárin) que voou em órbita (vôo circular ou elíptico, pouco importa) e não do pato "pato-mesmo" que prefere "as rotas cardiais". Naturalmente, o meu instigante crítico pensou (direito seu) que o vocábulo "ave", sotoposto a "pato selvagem", queria dizer "pato-mesmo" (o palmípede, não Gagárin) e daí a confusão, tão jovial quanto pitoresca. Mas "ave", aí (outro equívoco), já não é ave (pato) e sim "salve", do latim "ave".

É uma interjeição, não um substantivo. Uma saudação: "Ave, Gagárin", não uma ave da família dos anatíneos.

7) Não leve a mal meu opositor esta explicação um tanto didática. Quis eu apenas desfazer-lhe vários equívocos, uns por "ver demais", outros por "ver de menos", referentes à interpretação de minha humilde geometria.

8) Conclusão:

a) Ao contrário do que pensa W. M., o "Autonomismo" não é uma "nova escola", nem se opõe à poesia-práxis. Antes, a poesia-práxis já é autonomista. Quer o poema como "un être autonome" (Pierre Garnier), algo que "se refuse d'être chose" (Léon-Paul Fargue). Que não seja "prosa", nem "verso", hoje seus elementos parasitários.

Ao invés do verso, o linossigno; ao invés da prosa, a fala; ao invés de metro, o ritmo.

b) O *Jeremias* não é apenas um poema preocupado com "imagens geométricas". Mas meu amável crítico só viu nele esse aspecto. Só viu o "visual", e assim mesmo o visual restrito, o ótico. Não o visual-lírico.

Só viu três poemas visuais (os três únicos do volume). Não viu os outros 68 poemas que o integram e que obedecem a outro gênero de composição. Foi "parcial", portanto.

5 Veja-se, por ex., a reportagem publicada em *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1961, p. 8.

c) Devo esclarecer ainda que não fui eu quem lhe enviou *Jeremias*, nem *Reflexões*.

Não por falta de apreço, mas, por que não o confessar? Por um vago receio de que W. M. viesse a concordar comigo. Ficaria eu então duvidando de minha atual concepção de poesia.

No mínimo, duvidando do vistoso título que tão obsequiosamente ele me confere, de "profissional das vanguardas".

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1964. Supl. lit.

Pedro Bloch Entrevista Cassiano Ricardo

POETAS E PROFETAS — Diante de *Cassiano Ricardo* me ocorre a lembrança de que a mesma raiz, em hebraico, deu *poeta* e *profeta* e que um dos mais severos pesquisadores da ciência previu o dia ideal em que "cientistas, filósofos e poetas" estariam de mãos dadas.

POETA EM QUARTA DIMENSÃO — "Quando digo "Ave Gagárin, os que vão nascer te saúdam" — me diz *Cassiano* — estou aludindo à *infância do futuro*. O futuro pertence a Deus e à infância. O que é a poesia senão a infância que se encontra de novo, como diz *Baudelaire?* Não é a infância de *Casimiro,* compreende? Não é a *"infância querida, da aurora da minha vida, que os anos não trazem mais"*. É a *infância da humanidade* que vai viver num mundo *cibernético, astronáutico...*"

— "Muita gente não compreende o que eu digo e interpreta errado as coisas. Como podem compreender quando não vêem o que eu queria que fosse visto ou viram demais em passagens onde não havia que ver o que foi visto? Quando aludo a "Pato Selvagem", em meu poema, não é por nenhuma das razões supostas mas, simples e unicamente, porque, em russo, *"Gagárin"* quer dizer *pato selvagem."*

Olho *Cassiano Ricardo* curioso. A mesma ânsia de compreensão que levou os homens à desintegração do átomo conduziu

Cassiano em sua poesia. A *comunicação,* a *informação,* a *cibernética,* a *semântica,* o *vôo espacial,* todo o *puzzle* tremendo que constitui o mundo de hoje atinge o poeta, pondo-o em órbita. Já afirmei uma vez que o *sobrenatural seria o natural mal explicado, se o natural tivesse explicação.* Sempre que se tenta explicar um poeta, se transita do natural ao sobrenatural sem perceber que o inexplicável faz parte da própria equação do que se explica. *Cassiano Ricardo* é um poeta em quarta dimensão. Adianta explicar?

CASSIANO — Se quiséssemos traçar um roteiro, apelaríamos para *Chamie*: "Poeta de caráter *lírico-sentimental* em seu primeiro livro (1915), pagou tributo ao *parnasianismo* com *A Frauta de Pã* (1917) e ao nacionalismo romântico (1925) com o seu *Vamos Caçar Papagaios, Borrões de Verde e Amarelo* (1926), *Martim Cererê* (1928) e *Deixa Estar, Jacaré,* em 1931. Em *O Sangue das Horas* e após o aparecimento de *Um Dia Depois do Outro* (1947) inicia o poeta uma nova e surpreendente fase, passando do *imagismo cromático* ao *lirismo introspectivo.* Assinalam-me, então, entre seus livros: *A Face Perdida, Poemas Murais, 25 Sonetos.* Já *O Arranha-Céu de Vidro* e *João Torto e a Fábula* representam nova tomada de posição. Em 1957 aparecem suas *Poesias Completas,* mas incompletas porque nelas não se detém o poeta. *Montanha-Russa* (1960), *A Difícil Manhã* (1960) e *Jeremias sem-chorar* (1964) marcam sua presença na atual poesia de vanguarda e sua problemática.

Poderíamos, também, aludir ao estudo sociológico: *Marcha Para o Oeste.*

FALA O POETA — "Nasci a 26 de julho de 1895, em *São José dos Campos,* filho de *Francisco Leite Machado* e de *Minervina Ricardo Leite.* Vivi até os onze anos na fazenda de meu pai (Vargem Grande). Tinha ele uma percepção nítida de minha vocação (*até me custeou um jornalzinho,* Íris, *que publiquei aos doze anos com dois coleguinhas do grupo escolar* Olímpio Catão). Tive um tio (*Manuel*) que foi bom poeta. ("Sumiu-se como a bruma que se esvai.") Até hoje acho bonito. Escrevi com dez anos *Os Periquitos.* Ele gostou, mas mandou que eu estudasse. Recordo, da infância, a passagem do cometa *Halley,* que pus em poema. Mamãe também fazia poesia. *Martim Cererê* decorre do que vivi na pequena fazenda, onde me distraía com a enxada e colhendo café. Três irmãos ao todo: *Aristides, Vanda* e eu. Do grupo escolar passei ligeiramente pelo *Ginásio Nogueira da Gama,*

de *Jacareí*. De lá segui pra fazer admissão para a *Faculdade de Direito de São Paulo*. Meu fracasso era a matemática. No resto ia muito bem. Fui até bom orador. Perdi o jeito. Comecei na *Faculdade de São Paulo* (1912) e vim terminar na do Rio (1917). *Bittencourt de Sá* me fez trabalhar em jornal (fui cronista parlamentar em *O Dia*). Casei em 21 com *Alice*. Depois que a perdi, desposei a irmã. *Jaci Gomide Ricardo*. Você conhece a poesia de feitio caipira que ela escreve. Três filhos: *Cassiano Ricardo Filho, Célia Cecília Ricardo* e *Brasil Paulo Ricardo*. Numa época de apuro formal e parnasianismo fiz a "poesia muito singela" do meu *Dentro da Noite*. Intuição e espontaneidade. *A Frauta de Pã* era um livro parnasiano que conquistou as graças de *Alberto de Oliveira, Bilac,* e outros. De 19 a 23 fiquei no *Rio Grande do Sul* numa série de atribulações. Foi quando irrompeu o modernismo. Voltando a *São Paulo* advoguei durante algum tempo, com *Francisco Pati*. Fui pro *Correio Paulistano* onde permaneci até 30. Fui censor teatral e cinematográfico.

Evolução — Cassiano Ricardo em sua evolução esbanja e oferece todas as soluções. Mas esse esbanjar não peca por excesso. É um esbanjar de qualidade.

— "Ao voltar do Sul a princípio custei a aceitar o movimento modernista. Vi, depois, que era uma forma de me encontrar e ingressei nele. Eu tinha falsificado a minha personalidade no parnasianismo. Em 25 publiquei a *Novíssima*. Tomei um rumo nacionalista. Eu queria renovar de outra maneira. Não concordava com um movimento revolucionário que, a pretexto de evolução, importava o *dadaísmo* francês, o *expressionismo* alemão e o *futurismo* italiano. Nós queríamos um ismo nosso: eu, *Menotti, Plínio, Bopp* e outros. Não queríamos a arte de salão. Queríamos arte com função humana, social. Surgiu, então, o manifesto de *Oswald*. Era "Anta" *versus* "Antropofagia".

— "Ainda recordo o dia em que *Plínio* saudou *Alberto de Oliveira* como *representante de uma grande poesia cujo ciclo histórico estava encerrado* e da reação admirável de *Alberto*, que concordou, pouco depois, que a *poesia precisava passar por uma reformulação.*"

A História Continua — "Vieram os meus livros de índole brasileira até o *Martim Cererê* (parte desses poemas foi traduzida por *Gabriela Mistral*). Seguiu-se uma fase de aspecto mais universal. Procurei dar uma poesia que sintonizasse com a socialização que começava a dominar o mundo; poesia em que prevale-

ce a idéia de *multidão, banda, loucos*". ("Poderia Ter Sido Eu" é poema que exprime muito o que eu queria dizer.)

— *O Arranha-Céu de Vidro* e *João Torto e a Fábula* foram escritos, em 54, em Paris. Já se enquadram nessa angústia de um mundo trabalhado por ela em que a linguagem tomava sentido diferente pelas pesquisas em torno da palavra. No *João Torto,* por exemplo, começo um desmembramento das palavras em bombardeio atômico. *("Com a primeira bomba, ele se viu no espelho e se viu torto.")* Ao contrário das *metamorfoses* clássicas enveredava para as *deformações.* Como se tratava de deformação, procurei deformar, também, o sistema de comunicação. Logo aludo ao fato da bomba atômica ter fragmentado a palavra *maravilha* em mar — ave — ilha."

— "O problema da semântica começou a me interessar muito. Já não me importava, propriamente, com a palavra no verso. A palavra vinha controlar o poema. Aquilo que a palavra por si mesma oferece. O poema devia ser conduzido de maneira diferente: *intensidade do processo artístico,* a *surpresa semântica* (palavras que se impunham a mim), *aquilo que o poeta faz além do que pretendeu: preteritencional.*

Arte Diabólica — "O poema exige tanto de inocência como de malícia. A arte também tem qualquer coisa de diabólica. *Goethe* chega a dizer que *"a poesia é um dom demoníaco, por isso insuscetível de análise".* Vai adiante aquilo que pretendemos fazer. O aproveitamento racional do acaso é uma parte *preterintencional.* O leitor, por sua vez, atribui uma coisa em que o poeta nem sequer pensou. Depois de *O Arranha-Céu de Vidro* e *João Torto e a Fábula* compreendi o poema como coisa mais complexa. Comecei a acreditar numa linguagem específica da poesia que é uma espécie de dialeto dentro da linguagem comum. Com essa concepção tomei o rumo dos três últimos volumes: *A Difícil Manhã, Montanha-russa* e *Jeremias sem-chorar.* Neles procuro *(especialmente no último)* a poesia como a poesia deve ser compreendida no nosso tempo. Tendo estudado o homem de hoje, envolvido por mensagens tremendas e pelas engrenagens complexíssimas que escapam à percepção do homem comum, criei *Jeremias sem-chorar.*

— "Vivemos uma época em que as coisas não são mais explicáveis pelo senso comum, o homem comum não entende as coisas cientificamente e quer uma explicação para o inexplicável.

Dentro de um mundo mecanicista cabe ao poeta a função de restaurar a estabilidade emocional. A necessidade de refletir a angústia de hoje, a angústia da *precisão*, da certeza, que a máquina traz e a *não-precisão* do homem que não "precisa" mais das mãos, dos pés, do cérebro. O homem vai sendo dispensado de si mesmo. E isso vai aumentando a nossa necessidade de ser humanos. A existência não é feita só de puro *racionalismo* ou *mecanicismo*. Devemos aplicar, na linguagem poética, tudo o que a ciência de hoje nos fornece porque não podemos dissociar a poesia daquilo que significa a reestruturação do mundo em que vivemos. A *forma* não pode permanecer parada, senão se transforma em *fôrma*. O elemento vitalizante do homem é a emoção. Sem ela a forma vira fôrma Fica oca. Não posso compreender que o progresso tecnológico deixe de influenciar a linguagem e a forma. *As ciências se tornam poéticas.* Dou muita importância à contribuição da ciência na reformulação estética do mundo de hoje. Já se disse que podemos construir o mundo esteticamente, mas a estética deixaria de existir se tudo no mundo fosse estético. *"Se tudo fosse poesia, a poesia deixaria de existir"*, disse *Eliot."*

A Poesia Anuncia — "O homem não pode explicar, a não ser o que poeticamente se explica. Invade o domínio do teórico-poético absoluto: a conquista do espaço sideral, a orientação dos satélites artificiais com um botão. . ."

— "A ciência resolve com sua linguagem o que a poesia tem que resolver com a sua. A infância tem muito a ver com a poesia. Como dar ao automático o aspecto de brinquedo, o aspecto lúdico, que ele pode ter? A criança adora o automático (o *trenzinho*, o *ursinho que anda sozinho).* O automático que se resolve em termos de angústia se resolverá em termos do mágico e lúdico. O mágico pacificando os homens."

— "A poesia anuncia as mudanças, mas só poeticamente o homem permanece. O lirismo é uma situação à qual o homem não pode abdicar. Quando o lirismo adquire uma nova dimensão, aí se realiza a poesia." (*Jeremias se mete no urso para divertir.*)

Na Academia — Entrei para a Academia em 37 (cadeira 31, vaga de *Paulo Setúbal).*"

Ali *Cassiano* combateu a "velha mentalidade" e lutou pelo prêmio que foi concedido a *Cecília Meirelles (Viagem).* Dirigiu, de 40 a 43, *A Manhã,* com colaboradores do gabarito de *Gilberto Freire, Afonso Arinos, José Lins, Vinícius.*

INFLUÊNCIAS — "Falam em influência de *Eliot* e *Fernando Pessoa*. Depois que alguém descobriu em mim influência de um poeta que eu nunca havia lido, desacreditei de influências."

— "Sempre me agradou muito a parte visual do poema. A incorporação dos espaços em branco à estrutura do poema. *Apollinaire,* aliás, já falava em lirismo visual."

CASSIANO É AZUL — Em *Dentro da Noite* nos diz: "Neste país de coisas em excesso/O sol me agride, o azul passa da conta." Em *A Frauta de Pã* (1917): "Bem que é meu/ficará guardado onde só eu/o saiba, como alguém que, fugindo a um ladrão,/se tornou o ladrão daquilo que já é seu." Em *Vamos Caçar Papagaios* (1926): "A mãe-d'água — se é que a mãe-d'água existe — /saltava como louca..." *Martim Cererê* (1928): "Na Igreja do Sabará/Um Cristo nu chora ouro..." *Sangue das Horas* (1940): ... "bebo a esperança, remédio / para as feridas sem cura..." *Um Dia Depois do Outro* (1947): "Cada minuto de vida/nunca é mais, é sempre menos..." "Ser é apenas uma face/do não ser e não do ser./Desde o instante em que se nasce/já se começa a morrer..." "Gastei o meu futuro em coisas que não fiz..."

"Todas as horas se resumem num minuto..." "Pode o sol querer ser um simples vaga-lume./Eu não; eu quero é ser ministro da Aeronáutica." *A Face Perdida* (1950): "Não é a morte que me intimida,/é a vida..." "Vivo continuamente longe de mim..." "Sinto-me tão natural/que faço sol, chovo, anoiteço..." *O Elefante que Fugiu do Circo* (1950): "Vem aí o dilúvio, e o circo é a arca/de Noé, ancorada, já no asfalto/para salvar apenas as crianças..." *Poemas Murais* (1950): "Saio de mim e entro em mim mesmo..." *O Arranha-Céu de Vidro* (1954): "Porque não o convidei/a contar-me de onde vinha?/Quem sabe se a sua mágoa/mais do que dele, era minha?... *João Torto e a Fábula* (1954): "A tristeza é o meu pão de cada dia..." A cadeira elétrica: "Com que direito não morrera ele, em três segundos,/ com a maravilha da instantaneidade/prevista pela técnica? Ainda respirava/depois do óbito legal." *Montanha-russa* (1960): "A coisa mais fácil de atribuir a uma criatura/é a culpa. É jogar tinta sobre a flor./A coisa mais difícil de provar é a inocência..." "Agora estou aqui, por falta de onde estar." *A Difícil Manhã* (1960): "Vontade de mandar lembrança a alguém que não conheço..." "Não posso ter um Van Gogh,/tenho uma cópia. Não

posso ter dois pintarroxos no ar voando,/tenho um, na mão/ (Que é a infância senão a alegria de ter uma coisa por outra?)."

JEREMIAS SEM-CHORAR (1964): — "O Mundo do terror/e do encanto/me obsta o pranto."

— ... "a precisão da máquina/e a minha precisão..."

— "Quem nasce no mundo, hoje, compra, sem querer/uma pomba./Com um alfinete feérico/na cabeça/Uma pomba extremamente vizinha/da bomba.

— "Porque o coração/O de metal não tornará o homem/ mais cordial,/dando-lhe um ritmo extracorporal?...

— "Ó máquina, orai por nós."

— "... a Terra se transformou numa flor/radioativa."

— "Senti gosto de céu na boca./Nasceu-me uma rosa no estômago./Nadei como uma pluma de ave./Mais leve do que eu mesmo./Perdi a noção da gravidade./Anjo de nave na Igreja/ (Agora anjo de astronave)..."

— "Quando se ouve alguma flauta/não importa saber se é de prata."

— "As crianças não têm o dom/de contemplar mas adoram/ ver os bichos que se movem/sem ninguém os fazer andar..."

O MUNDO PODE SER SALVO — "O mundo pode ser salvo/ se o homem desfizer a distância / que o separa da infância... Será seu último recurso./Tão poético quanto prático./Ir ao comício das crianças/dentro do urso automático./E as crianças me aplaudirem/julgando aplaudir o urso./Ontem, meu amigo-urso/ hoje/urso amigo das crianças."

JACI OLHA RICARDO — A esposa de *Cassiano Ricardo, Jaci,* olha para o marido como nós contemplamos astronautas. Espanto, ternura, admiração. Que estará ele vendo em seu mundo espacial? Tão perto do coração e tão longe em sua astronave!

— Sabe? — diz ela. — *Cassiano* tem uma compreensão espantosa. Parece retraído, fechado, não é? É um homem de uma bondade sem limites. Não condena ninguém. Não sendo católico praticante, admira a minha fé. Praticando uma poesia tão distante de meus pobres versos caipiras, respeita até os meus versos. Tem pavor ao fardão de Academia. Vesti-lo é o seu maior suplício. (*"Como é que foram inventar uma coisa horrenda assim?!"*)

Recordo, neste instante, versos de dois livros de *Jaci:*

— "Otróra eu chorava muito!/Às vêiz, inté sem razão..." "Amô prefeito, na terra,/só exéste im forma di frô..."

— "Pode alguém fazer mil versos/e não ser poeta em nenhum!"

— "Há dias em que envelheço/o dobro da certidão!"

— Felicidade: "Diz-que é um xarope gostoso,/assim com gosto de amora."

— "Só o morto é que vence a morte:/deixando de ser mortal./Porque com a morte nascemos?/Deus é quem sabe, afinal./Ele que é autor de bondade,/jamais criaria o mal./No morto não sangra mais/a ferida universal."

"PATO SELVAGEM" — Há quem não compreenda *Cassiano*. Há quem o interprete buscando coisas de menos ou coisas de mais. Dono da mais simples das complexidades, o poeta vive num mundo seu que procura integrar no mundo de toda gente. É grande, em sua poesia, em todos os sentidos, em todas as formas, em todas as etapas. Um dia se tornará claro para todos:

— *Gágarin* quer dizer "pato selvagem". Tão simples, não é? *Cassiano* quer dizer *poesia*. Poesia *em todos os versos*, que ele nem de versos chama. Porque, como diz D. *Jaci* com sua agudeza imensa: "Pode alguém fazer mil versos/e não ser poeta em nenhum!"

In *Manchete*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1964.

Autocrítica de Cassiano Ricardo

Não é impunemente que se chega à casa dos 70, na vida, ou à casa dos 50, em poesia.

É coisa que alegra, sem dúvida, mas também dói. Nunca duvidei tanto do que fiz como nesta hora. Nem perguntei tanto pelo que não fiz.

Terá valido a pena ser poeta? Eis a interrogação que me assalta a esta altura da caminhada. Quando me examino e exijo uma grave resposta de mim mesmo.

Porque a poesia tem destes caprichos. Por fora, quer comunicar-se, encontrar quem a compreenda e ame. Por dentro, é uma forma de auto-análise. Obriga o poeta a conhecer a si próprio, as suas limitações.

É uma ciência interior, secreta, não raro terrível. Aquela ciência pela qual o homem, no dizer de um Ibsen, pode pronunciar um *veredictum* sobre si mesmo e sua vida: um caso de autognose e autocrítica.

Resultado: em razão dessa autocrítica, discordo hoje freqüentemente daquilo que antes escrevi. Dou de pronto os exemplos: 11 edições de *Martim Cererê,* com 11 modificações consecutivas. O último verso de cada edição poderia ser este: revogam-se as disposições em contrário. Um soneto sobre o gato foi refundido três vezes, nas três vezes em que o publiquei, chegando a merecer minucioso e ágil confronto por parte de Domingos Car-

valho da Silva, que examinou com sua agudeza habitual as três versões diferentes.

Natural. Não é por isto que existe a necessidade de cada qual superar-se, dialeticamente, entrando em desacordo com o que antes fez? Uma curiosa observação, em tal setor, é a de Pulitzer, que afiança: "Nem o ovo, um simples ovo, está de acordo consigo mesmo." Nele *"se trouve le germe. Ce germe c'est déjà la négation de l'oeuf, l'oeuf est donc, en desacord avec lui même"*...

O diabo, porém, é que o meu sofrer de autocrítica vai a um quase-paroxismo. Quanta vez senti até vontade de riscar tudo; tudo quanto tenho escrito. Mas a poesia, ela própria, me chamou à ordem: isso você não pode fazer. Quem é poeta tem que ir até ao fim da jornada, chegue, ou não, à casa dos 70 (de vida) ou dos 50, de atividade lírico-criativa.

Assim, nesta "despedida cotidiana" que é a vida, como diria Rilke, a poesia, sempre a poesia, me ensinou a discordar do que faço, e a resistir, ao mesmo tempo, ao fascínio da autodestruição. E isto já é uma graça, que gosto de cultivar. É o que me vale, para a renovação que a crítica tem apontado em mim, de livro para livro. Quando chego a publicar um poema é porque já não estou de acordo com o que publiquei antes. Suponho que, por esse motivo, é que mestre Tristão de Athayde, numa benévola imagem, me chamou de "jovem Cassiano". Em qualquer hipótese, este discordar de mim mesmo tem, para mim, algo de sedutor, conduzindo-me à procura de novos caminhos: a ser antiacadêmico, apesar de acadêmico.

Agora vejo que é justamente nisto que está um meio de parecer que não se envelhece. Posso, então, não concordar com a idade, entrar em desacordo com o setentão que já sou. Mas isso será um consolo? Atenuará o rigor do registro civil?

Melhor falar de outras coisas, uma delas a série de recompensas que a poesia me tem dado, ao longo de tão acidentada viagem. Afinal, o poema é um instrumento de autocrítica, mas também de amor, entendimento humano, comunicação e participação: direi melhor, de confraternização. Eis o que penso embora modestamente, a respeito do poema participante. Há uma participação, por integração, mesmo não pretendida; há outra, como tomada de posição.

Talvez no primeiro caso esteja a participação do poema na estrutura do mundo, imposta pelo contexto cultural da época. O poeta não pode deixar de participar, por exemplo, das conquistas

da técnica e da ciência modernas, nas quais se integra por força de circunstâncias históricas e até inconscientemente. No segundo caso, está a participação ideológica nas aspirações sociais do mundo em que vivemos e, quanto ao Brasil, nos problemas específicos de seu desenvolvimento econômico e humano.

Que essa participação depende de uma atitude em relação à linguagem, parece que não tem dúvida. O poema é uma aferição de soluções lingüístico-participantes. Quando aludo à participação pela integração, isto não pressupõe nem quer dizer submissão: quer dizer uma forma de tomar parte (como é óbvio), integrar-se, tomar posição. Desde que comecei a escrever poemas assim tenho pensado, por não compreender a poesia dissociada do contexto social, da *práxis cotidiana* (Sartre) e do destino do homem. Creio que o poeta tem, mais do que nunca, pela participação, um grande papel a desempenhar. Há problemas na sociedade (é uma observação de Maiakovski, sempre por mim citada a respeito) que só poeticamente podem ser resolvidos.

E por falar em participação, confesso que nunca fui político-partidário-militante. Procurei sempre uma política de idéias — ou seja, estudar os problemas nacionais em sua complexa realidade. Uma democracia autenticamente brasileira, fundada na justiça social e na marcha para Oeste — eis o que mais me interessa.

Podia ter sido deputado em São Paulo quando Júlio Prestes, amigo da nova mentalidade pleiteada pelo movimento modernista, se interessou por isso; não fui. Podia depois o ser, pela mão de Armando de Sales Oliveira; preferi trabalhar em seu gabinete, na certeza de assim servir melhor ao meu Estado, então sob o governo de um perfeito estadista moderno e culto como ele. Fui secretário de Pedro de Toledo, o governador aclamado de 9 de julho, mas acabei sendo preso e levado para o Rio (sala da Capela) com os demais paulistas que tomaram parte na revolução de 32.

Um dia hei de contar (pois estou escrevendo minhas memórias) o que foi minha passagem por essa espécie de política. Servi a vários governos, dando margem a que se pensasse que o fazia por adesismo, quando a verdade é outra e muito simples. É que, como funcionário efetivo da Secretaria do Governo (secretaria de Estado) cada um desses vários governos é que me distinguia com um convite para o assessorar, em assunto administrativo limitado ao cargo que ocupei.

Armando Sales, na dedicatória de um exemplar de sua *Jornada Democrática,* bem me compreendeu: "Ao Cassiano, fiel servidor de São Paulo."

Se se pode falar em adesão, e sem que isto pareça basófia, os vários governos é que "me aderiram", precisando dos meus serviços.

Não sendo político-partidário, sempre fui um participante, como há pouco disse, de ideais políticos. Ainda sob esse aspecto, tive a experiência de dirigir *A Manhã,* em fase difícil, mas de modo a fazer um jornal que veio a ser apontado, nos Estados Unidos, como modelar em sua técnica nova de paginação, distribuição da matéria e apresentação gráfica. Comigo trabalharam, naquele matutino carioca, dois grandes companheiros, Múcio Leão, dirigindo o Suplemento Literário, e Ribeiro Couto, dirigindo o Suplemento Pan-Americano.

De minha conduta na direção de *A Manhã* assim falou Manuel Bandeira: "Cassiano não nascera para a política. Os seus anos de residência no Rio, se o elevaram no conceito dos homens de letras, perderam-no aos olhos dos chefões cuja politicalha (grande pecado!) ele defendia sem esperança de nenhum proveito próprio." É que o diretor de *A Manhã* se batia pelo Estado Novo, mas ao mesmo tempo chamava para o seu jornal grandes colaboradores adversários da situação: Gilberto Freire, Afonso Arinos, José Lins do Rego, Vinícius de Morais, etc. Na Academia mantinha o poeta a mesma nobre atitude de não misturar literatura com política. Mas sofri injustiças e desilusões, que me foram úteis por me desencantar e, em conseqüência, me levar para outro tom (no dizer de Álvaro Lins) "numa outra face mais pessoal, subjetiva e íntima da própria poesia, em *Um Dia Depois do Outro".*

Aqui teria eu que dizer muitas coisas que não cabem nesta autocrítica.

Outro fato de que não me esqueço foi a minha participação com André Carrazoni, amigo fraternal até hoje, na campanha de Assis Brasil, quando morei no Rio Grande do Sul.

Chocou-me saber (isto em 1921-1923) que Borges de Medeiros estava no poder há nada menos de 25 anos e que era ele o *legislativo* e o *executivo* a um só tempo. A Assembléia só cuidava do orçamento. Pus-me ao lado dos maragatos, que o combatiam, e assim agi por um idealismo inconseqüente — pois que tinha eu a ver com o caso?

Luta áspera, a daquele tempo, que me custou duras penas. Bastará ao leitor saber que quase fui assassinado, duas vezes, na cidade do hoje General Firmino Paim: uma, por ter defendido um jovem russo, Kalikovski, que matou certo banqueiro, mas em legítima defesa, conforme aleguei e provei. Parentes da vítima não se conformaram e incumbiram um facínora de me eliminar: este só não logrou seu intento porque um cachorro (vejam, um cachorro), pertencente ao meu vizinho, no momento em que ele procurava, por um vão da parede, apontar a arma contra mim, o agarrou pelas calças, latindo alto e obrigando-o a sair em disparada pelo portão lateral.

Devo minha vida a um cachorro, portanto — o cachorro que me salvou e que ficou em minha memória, entre todas as coisas belas que se dizem sobre um animal tão famoso como amigo do homem. Pelo menos esse foi meu amigo, de verdade.

Outra vez, o chefe do destacamento policial local e um advogado pica-pau (borgista) pararam diante de mim e de um meu companheiro, Manuel da Fontoura Brito. Estávamos sentados, tranqüilos, num banco de jardim público, à noite. "Vocês são dois, nós somos dois; um para cada um; vamos resolver, à bala, a questão do jornal" (um jornal em que eu e Carrazzoni escrevíamos contra Borges). Noite de frio, não cheguei a desabotoar o sobretudo para sacar do revólver, quando meu companheiro disse, já de garrucha em punho: "Para mim qualquer dos dois serve." Graças a essa resposta imediata, o advogado começou a declarar, já menos atrevido, que não devia eu me meter em política na terra gaúcha. Fosse fazer política em São Paulo, etc.

É possível, reconheço hoje, que o meu agressor tivesse razão. O certo, porém, é que esse idealismo besta sempre me perseguiu. Podia eu viver muito bem no Rio Grande, já que era estimado e lá deixei depois grandes amigos, corajosos, acolhedores e leais, mesmo entre os borgistas. Não há brasileiro de coração mais aberto que o gaúcho. Pra quê e por que (autocritico-me agora) fui mexer com os pica-paus?

Foi uma vez e assumi, como já ficou dito, a direção de *A Manhã,* "sem nenhum proveito". Foi outra vez e assumi a direção de nosso Escritório Comercial em Paris (1953). Trabalhei o quanto possível na propaganda dos nossos produtos, conseguindo (por exemplo) que a madeira brasileira, até então relegada para um quinto lugar, dada a preferência pelo produto russo, escandinavo e outros, fosse examinada pelo Instituto Tecnológico

do Ministério da Agricultura e passasse ao primeiro lugar, em qualidade. O caso de nossa laranja também me preocupou, por ter observado que o francês se impressionava mais com a cor, avermelhada, da laranja africana ou espanhola. Lembrei-me de um *slogan*: preferir o sabor à cor. E a verdade é que, quando vim de lá, queriam que nossa exportação fosse elevada para 400 vezes acima do habitual. Quase sem assistência, procurei atrair para o Brasil um maior interesse pelas indústrias de transformação, expondo lá os produtos de nossas fábricas. Não gosto de recordar aborrecimentos, mas despendi de meu bolso quatro mil dólares para essa exposição que, embora pequena, numa Feira internacional portentosa, provocou visível interesse, tendo sido visitada pelo Presidente René Coty e muito apreciada pelo embaixador do Brasil, Caio de Melo Franco. Trabalharam comigo, eficaz e patrioticamente, Ledo Ivo (meu principal auxiliar), Isabel Medeiros, Mário Saladini, Dirceu Di Pasca e outros brasileiros dedicados.

Valeu a pena?

É uma pergunta que faço a mim mesmo, em meus exercícios de autocrítica.

Vale a pena trabalhar-se com ajuda dos que, aqui, deviam estar mais atentos ao que se faz pelo Brasil lá fora? Devia eu corrigir o idealismo, não raro estúpido, que me levou a maltratar minha saúde, e privar-me de passeios e visitas que poderia ter feito e de contatos culturais como os que Paris me oferecia para acreditar ao menos num "muito obrigado" como recompensa?

No fim, a culpa cabe ao "eu ser poeta", no sentido em que os burgueses tomam essa palavra. Poeta é pra viver no mundo-da-lua, não pra dirigir um escritório comercial. Como se o comércio nada tivesse de afetivo, não fosse um laço de aproximação cordial entre povos e indivíduos.

É a tal coisa. Escrevo um estudo que me pareceu sério, bem documentado, merecendo o elogio de um Gilberto Freire, de um Afonso Arinos, de um Hélio Viana, de Georges Bernanos, de um Roquete Pinto, e certa crítica vem e acha que é obra de poeta. Obra de poeta, vá lá, que mereceu ser traduzida para o espanhol e editada no México pelo Fundo de Cultura Econômica. Sim, de poeta, direi, desde que se faça do poético um instrumento de investigação sociológica, científica. Saint-John Perse disse muito bem que o instrumento poético de investigação é tão válido como o do conhecimento lógico. Nem faltou um congresso de

físicos modernos pra nos afirmar que a lei da relatividade — a mais nova e universal das leis — tanto permanecerá pelo que tem de científico como pelo que tem de estético. O próprio Einstein não teve dúvida em asseverar que se serviu mais da imaginação do que do conhecimento ao formular a sua famosa concepção.

Estou ouvindo a pergunta: "Que diz você sobre a Academia?"

Tem sido ela outra experiência, para mim, como centro de cultura e escola de amistoso, agradável convívio intelectual. Reconheço que fui, durante algum tempo, um "elemento de perturbação" lá dentro. O primeiro livro modernista premiado pela casa de Machado de Assis e pelo qual me bati foi *Viagem*, de Cecília Meirelles.

Dois colegas, Olegário Mariano e Fernando de Magalhães, se insurgiram contra o meu parecer e só depois de muita discussão, dentro e fora da Academia, é que se concedeu a láurea por mim pleiteada em favor (de quem?) da nossa maior poetisa de todos os tempos. Nunca presenciei tamanho barulho nem provoquei tanta ira por uma razão tão simples e até elementar, como a de querer praticar um ato de justiça. Hoje todos sabem que, se a Academia não tivesse premiado Cecília, teria passado a si mesma um atestado de óbito.

Quando se quis eleger Getúlio Vargas — e até hoje acho que com justiça — para sucessor de Alcântara Machado, alguns confrades estavam prontos pra rasgar os estatutos. Corria a anedota de que um deles, antes, se havia prontificado a suicidar-se, para abrir vaga. Tal não se deu, felizmente. Minha interferência, no caso, consistiu, não na modificação dos estatutos, mas numa reforma regimental honrosa para a Academia e para o candidato. Reforma que permitisse — de um modo geral — a cada grupo de dez acadêmicos ter o direito de apresentar um nome à imortalidade. Esse critério não se referia apenas a Getúlio, mas a outros que, por esta ou aquela razão, não se sujeitassem a andar pedindo votos de porta em porta, com visitas obrigatórias aos eleitores. Dentro do mesmo critério poderiam ser eleitos um Gilberto Freire, um Monteiro Lobato. Mas justamente Lobato, que aceitou a sua indicação por dez acadêmicos, conforme documentos e telegramas por ele assinados, e que guardo em meu poder, acabou por me causar amarga decepção, renunciando no último

instante homenagem que a Academia lhe ia prestar. Tanto mais significativa (a homenagem) quanto era sabido que o glorioso autor de *Urupês* havia sido derrotado duas vezes, nas duas vezes em que, por iniciativa própria, quis ser acadêmico.

Duas outras questões me levaram a perturbar o sossego da Academia: uma, a questão da língua, quando pretendi restabelecer o dispositivo do antigo regimento que mandava constituir-se uma comissão para o estudo das diferenças já existentes entre o modo de falar e escrever dos dois povos (o brasileiro e o luso), outra, a do Vocabulário Ortográfico, quando me insurgi contra a atitude de alguns colegas que queriam pedir desculpas à Academia de Lisboa por ter sido aprovado pelo Congresso Nacional o acordo de 43 (mais brasileiro) ao invés do de 45 (mais português).

Quanto à Academia em sua situação atual, devo realçar a publicação do Vocabulário Ortográfico (reeditado) e a do grande Dicionário, sob a notável supervisão de Antenor Nascentes. São duas importantíssimas realizações, vinculadas à cultura brasileira e às necessidades do País. Também tem havido certo rigor nas últimas escolhas de novos acadêmicos: Aurélio Buarque de Holanda, Augusto Méier, Afrânio Coutinho, Cândido Mota Filho, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Afonso Arinos, Gilberto Amado, Marques Rebelo, Adonias Filho, José Américo. Será também de justiça mencionar a grande obra que Austregésilo de Ataíde vem realizando, na presidência da instituição. Já reeleito várias vezes, há quem pense em que isso está sendo demais. Só Rui e Machado permaneceram tanto tempo no posto. Mas a verdade é que nenhum presidente, até hoje, prestou tamanhos serviços como Austregésilo, graças às reformas e aquisições com que vem dotando a Academia. Em tese, sou partidário do rodízio, de dois em dois anos, mas acho inoportuna a idéia, pois viria interromper a admirável administração de Austregésilo, ainda não concluída.

Em resumo, o que procurei fazer, na Academia: a) reefetivação do estudo sobre as diferenças entre Portugal e Brasil, em assunto de língua; em tal sentido tive ocasião de propor a instituição do Prêmio Gregório de Matos, que até hoje dorme em alguma gaveta; b) levar para a Academia a poesia moderna, com o prêmio a *Viagem,* de Cecília; c) comemoração, já há alguns

anos atrás, da Semana de Arte Moderna. O que acho indispensável: reforma eleitoral, cursos de alto nível (e não apenas de História da Literatura) para maior projeção acadêmica nos meios culturais, pelo convite a escritores brasileiros, mesmo estranhos a ela, para aulas em torno de problemas literários relativos à poesia, ao romance, à crítica, à ficção, ao ensaio, etc. Nem seria demais um curso de Poética, como o que o Clube de Poesia organizou em São Paulo e que tivesse (é uma sugestão) como base o programa que Joaquim Cardozo, certa vez, elaborou para uma hipótese semelhante.

Quanto a novos livros, o ensejo me parece próprio para dizer que estou trabalhando em dois: minhas memórias e um novo volume de poesia.

No primeiro exponho fatos, inclusive políticos, em que tomei parte, como a revolução maragata, no Rio Grande do Sul, a revolução de 30, quando trabalhava com Júlio Prestes; e a revolução de 32, em São Paulo, a que atrás me referi. Tenho muita coisa que contar nas memórias, notadamente em relação ao modernismo, em que também me alistei como revolucionário, e revolucionário duas vezes, porque dissidente. *En passant,* lembrarei aqui que se Mário de Andrade e seu grupo (por exemplo) confessam que para eles o modernismo era salonista e amigo de "festanças", até 1930, nas "fazendas opulentas" de Paulo Prado e D. Olívia Guedes Penteado (leia-se o seu *O Movimento Modernista,* p. 42) o grupo Anta, a que pertenci, colocou-se exatamente em sentido contrário, pois nasceu num café, o antigo Café Guarani. Era anti-salonista pelo seu conteúdo ideológico e social, já em contato com a rua e com o povo.

O próprio Mário esclarece, afirmando que Plínio Salgado, do grupo Anta, que vivia em São Paulo, "nunca pisou em salões". Nem Menotti, nem Cândido Mota Filho, nem eu — acrescente-se.

Quanto ao livro de poesia, o salonismo e o anti-salonismo me fazem lembrar (extraliterariamente) o pitoresco de uma outra competição, esta entre mim e Mário — a de se saber, num grupo de amigos, qual de nós dois o mais feio. Ganhou ele, naturalmente por ser mais alto, mais vistoso e, portanto, ser a feiúra menos modesta que a minha.

Quanto ao livro de poesia, só posso adiantar que terá por títulos *Os Sobreviventes.* Será, talvez, o meu último trabalho, di-

ferente dos que já publiquei porque, como disse ao começo desta autocrítica, nunca estou de acordo comigo mesmo. E seu título se inspira no novo sentido que a palavra "sobrevivente" adquiriu no mundo de hoje, depois de Hiroxima. Viver, agora, é sobreviver...

Na parte formal continuo o experimento de *Jeremias Semchorar,* e "linossigno" em lugar do verso, sem pretender que outros poetas, mesmo os jovens que me procuram, façam o mesmo; isso não.

Linossigno como bem o compreendeu um crítico norte-americano, o Prof. R. E. Dimmick em *Books Abroad* (University of Oklahoma Press), isto é, *sign-line,* em *the physical disposition of words on a page.* Linha significativa *(ligne de mots)* mais obediente ao ritmo gráfico-visual que ao ritmo do verso (melódico) estruturado para ser verso.

Já tenho aludido muitas vezes a essa denominação, não por achar que o verso é um luxo que se deva jogar ao lixo, longe de mim esse despropósito. Grandes poetas continuam a obter do verso muita obra-prima: o experimento do linossigno só interessa a mim, no setor em que me situo.

E aqui cabe um parêntese: estas duas palavras, "lixo" e "luxo" (que nunca se encontraram juntas num poema) foram por mim usadas em *Jeremias,* no poema "O Anjo de Lixo", é só ver na página 110. Pois não é que certo poetamenos, que já foi um belo poeta em *O Rei Menos o Reino* e hoje é tudo, menos poeta, se apossa das mesmas duas palavras "lixo" e "luxo", três anos depois, e o faz no mesmo sentido dialético em que as usei, de luxo ser lixo, e com as mesmas conotações? Me deu vontade de "apitar", mas lembrei-me de que Anatole France fez o elogio do plágio...

Parêntese encerrado, devo dizer ainda que tudo o que eu poderia expor sobre linossigno está em *Reflexões Sobre Poética de Vanguarda,* bem como em *22 e a Poesia de Hoje.*

Considero o poema um ser ou objeto autônomo, quer em relação a poema em prosa, que basta ser em prosa para não ser poema a rigor; e em relação ao verso, mesmo o verso-livre, que por ser livre deixa de ser verso, tendendo mais para a prosa. Um poema feito de linossignos não é apenas visual, ótico; será visual-imagístico, perspectivista, fundado numa disposição de linhas que, por sua colocação — no todo — agrade mais ao leitor

(ou consumidor), estética e liricamente, do que um simples objeto gráfico-visual; ou do que a anarquia verso-librista; ou do que a simetria compacta da estrofe tradicional. O poema amplia, assim, a sua área semântica, o seu "lirismo visual".

É possível que amanhã ou depois de amanhã venha eu a pensar de outro modo. Graças à autocrítica que a própria poesia me oferece...

In *Manchete*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1967.

Cassiano Ricardo: A Presença do Modernismo

Acyr Castro

UM UNIVERSO PESSOAL

— *Os Sobreviventes* eu diria que é o resultado de toda uma obra que já ultrapassa meio século. Deriva diretamente de *Jeremias sem-chorar* (1964) na atual problemática da poesia de vanguarda.

Vanguarda e revolução, aliás, são duas constantes na existência de Cassiano Ricardo, com base na insubmissão que chegou a se traduzir em ativismo político: participou, ele, do Movimento Maragato de 1923 no Rio Grande do Sul e da Revolta Constitucionalista de 1932 que levantou os paulistas contra a ditadura Vargas.

A coletânea de 1971 aprofunda a experiência de *linossigno* como unidade de composição, estabelecendo ritmo gráfico-espacial no centro do que foi sempre a tradição do verso (ainda o livre): a regularidade métrica. O poema, dentro dessa concepção cinético-visual, se serve de uma seqüência de palavras onde não

se obedece nem a censuras predeterminadas nem acentuação tônica, aproveitando as sílabas para efeitos fonéticos e semânticos em nível de informação.

— O fundamento real da lírica é a lucidez com que ela deve ser escrita, após o obscuro subjetivo da sua elaboração mental. A racionalização do poema é, nele, fruto da inquietação criadora do artista que sente o pulsar da vida fora e dentro de si. A poesia não pensada é coisa do passado. Ninguém mais pode escrever hoje como os românticos.

A sobrevivência que Cassiano questiona no seu livro não é a da acepção comum, já que sob o signo atômico "escapamos sempre de ter morrido na véspera." Questão de hora e lugar não conta mais — assinala — porque as mensagens, os meios de comunicação, cancelam as diferenças neste complexo universal em que somos "todos irrecorríveis vizinhos."

— Não se trata de qualquer tipo de sociologismo barato — esclarece — dado que não há como fugir a esta diagnose: a de que estamos juntos por instantaneidade, contiguidade, onipresença telespacial e até por imposição superdemográfica.

Fiz toda a minha vida aquilo que julguei ser a verdade do meu próprio espírito de independência. Esta seleção de poemas tem caráter de esperança, se vista sob a perspectiva geral da História. Esperança na mocidade, que é força motriz de todas as renovações.

Mas o poeta acha que a situação de filósofo e de pensador acompanha a do lírico, "que não se limita a debater os problemas porém inventa as formas de apresentá-los." A cada momento o artesanato é redimensionado, inovando-se tecnicamente o poema — autognose e autocrítica do autor — como produto de um processo rigorosamente estruturado.

— A expressão poemática é conseqüência dialética de um laborioso esforço criativo.

— Creio que a Semana da Arte Moderna não se limita aos sete dias da criação bíblica, nem morreu do chamado mal dos sete dias. Dura até hoje, teimosa em sua dialética existencial, viva e saudável ainda nas suas conseqüências atuais e prolongando-se naquilo que Mário de Andrade denominou de "livre e permanente pesquisa estética." Bastaria essa conquista, que derrubou mitos caducos e inaugurou novos valores formais e *insights* criativos, para que a celebrássemos como uma grave festa para a cultura brasileira.

Realmente, já não será o caso de contá-la mais como um episódio histórico, citando o que houve de sério e de blague, o que houve e o que não houve de aventura, nos idos de 50 anos atrás. Disso todos o sabem, através dos vários livros que surgiram sobre ela, entre os quais os de Mário da Silva Brito, Wilson Martins, Raul Bopp, Peregrino Júnior, para somente mencionarmos alguns.

Conquistas imediatas do modernismo? O verso livre, que não condiz com o verso polimétrico; a incorporação do subconsciente ao poema, com a lição freudiana e surrealista; a recriação das palavras, que passaram a constituir o novo dialeto lírico; a libertação do ritmo, antes escravo da métrica. Diante da vida numerosa e múltipla, o poema passaria a ser algo de autônomo e complexo, com aquelas "várias dimensões e muitas vozes" de que nos fala Ezra Pound.

O simbolismo não havia bastado para quebrar os cânones do parnasianismo. Apesar de constituir fecunda tentativa poética, com aquele "sugerir mais do que dizer", o seu diagrama não se revestia do ímpeto necessário para destruir o pedestal de uma escola que, se cumpriu o papel a si mesma atribuído pelo culto da forma e do esteticismo, se transformara em pura estratificação de moldes apriorísticos e, o que é pior, totalitários. Não seria possível ao simbolismo, com ritmos descarnados e aéreos, com a mera "transposição dos sentimentos" ou com a simples "cor das vogais", abrir brechas na armadura parnasiana. Certo que Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens já anunciavam o advento de um novo ciclo na paisagem poética do País, e isso num autêntico movimento de secessão diante do academicismo, como aconteceu na Alemanha de fins do século XIX, sob a chefia de Liebermann, e na França, tendo em Verlaine o seu elemento detonador. No Brasil, o movimento simbolista, chegando a desenvolver doutrina e plataforma estética peculiares, não teve repercussão tão intensa quanto na Europa. Era um belo experimento que procurava se apoiar numa certa vagueza, no mistério, num reencontro com a espiritualidade, sendo essa tônica a sua temática e do seu universo vocabular evanescente, a serviço de dúbios e embaladores processos de composição.

Ninguém nega o que havia de válido no simbolismo, nem em outras escolas do passado; não. Trouxe, ele, inesquecível contribuição, com um enfoque valorizador da criação lírica. O mal estava na importação de *ismos* estrangeiros, com o abandono da

cor local, do *sinal digital* de brasilidade que melhor marcasse a nossa soberania de espírito e sentimento.

O modernismo libertou-nos, pelo menos inicialmente, desse esquema de macaqueação e servilismo literário. "Não nos imiteis mais", pediam os próprios escritores franceses; "sede apenas cordiais para conosco." A posse do que somos e valemos foi outra conquista de 1922, e permanente.

Além da corajosa insubmisão artística, o modernismo se batia por uma linguagem já independente dos lusitanismos sintáticos; mas brasileira no modo de falar e escrever. Tal processo de atividade e combatividade foi eficaz em favor de um estilo genuinamente nacional, não só pela descoberta do nosso sistema típico de expressão como também pelos estudos que se fizeram de uma língua brasileira para o povo brasileiro. Foi outra reivindicação por 22 incorporada ao seu acervo permanente. Veja-se a importância que hoje, por exemplo, o imenso Roman Jakobson dá à poesia "como forma de linguagem."

Verdade que semelhante diretriz já nos vinha do romantismo, notadamente de José de Alencar e Gonçalves Dias. Mas foi o modernismo que praticou, ao vivo, as diferenças fundamentais entre os dois povos na questão da linguagem. O autor de *Macunaíma* chegou mesmo a anunciar a sua *Gramatiquinha da Fala Brasileira*. O próprio Machado de Assis, um clássico, encarecia muito antes, numa das sessões da Academia, a necessidade do estudo científico da nossa linguagem diferencial. Em nossos dias surge o romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão*: *Veredas*, tão medularmente brasileiro que foi traduzido para várias línguas mas, que brasileiro deixaria de ser se traduzido por português; visto como, *aportuguesado*, estaria sacrificado na substância lingüístico-artística que o torna inconfundível. Eis outra conseqüência salutar, até hoje, do movimento de 22.

O Ciclo do Novo

— Outras vitórias a destacar. E uma delas, digna de referência especial, é o aparecimento das Brasilianas e Documentos Brasileiros, sistematizados em magníficas coleções sobre o Brasil no original e sua problemática encarada em alto nível sociológico, político, histórico, étnico, ecológico, econômico. A primeira coleção — lembro-me bem — era Verde-Amarela, organizada e publicada pela Editorial Hélios Ltda., minha e do Menotti, com-

preendendo romance social, antropologia, poesia e história de nossa formação de povo e nacionalidade.

Inaugura-se o romance social com *Bagaceira,* de José Américo de Almeida; *O Quinze,* de Raquel de Queirós; a obra cíclica da cana-de-açúcar e do cacau, de José Lins do Rego e Jorge Amado, no Nordeste; com *O Estrangeiro,* de Plínio Salgado, em São Paulo; e a *saga* regionalista de Érico Veríssimo, no Sul; com o romance *Tragédia Burguesa,* também cíclico, de Otávio de Faria, na Guanabara, entre os que marcaram a quebra das estruturas romanescas após 22. E não só o romance, mas o teatro, o ensaio, a biografia, o conto, a crônica.

A poesia, brigada de choque desde logo, foi a ponta-de-lança da reforma. O modernismo, de um certo modo, confirmou nas décadas de 40 e 50, com João Cabral de Melo Neto, com Péricles Eugênio da Silva Ramos, com José Paulo Moreira da Fonseca, com Ledo Ivo, com Bueno de Rivera, com César Leal, com Mário Faustino, com Augusto e Haroldo de Campos, com Décio Pignatari, os três últimos iniciadores da poesia concreta e semiótica, e, mais recentemente, Antônio Carlos de Brito. Os anos 60 trariam, com o movimento Práxis, Mário Chamie, seu instaurador, Ione Gianetti Fonseca, Antônio Carlos Cabral. Todos esses valores se ligam, direta ou indiretamente a 22.

Politicamente, 1922 deu inúmeros frutos. Em excelente estudo publicado em Portugal, Wilson Martins alude ao Verde-Amarelismo por volta de 1926/7 como germe do pensamento da direita, assim como a Antropofagia, de Oswald de Andrade, conteria em si o germe do pensamento de esquerda. Engano do crítico. No grupo Verde-Amarelo, só Plínio Salgado tomou o rumo direitista. Menotti e eu optamos por uma democracia brasileira, nascida aqui mesmo, graças ao nosso estilo de convivência humana, mais fundada na justiça social. O modernismo renovou politicamente o Brasil, isso é verdade, e temos a documentá-la a declaração de Getúlio Vargas quando disse que a Revolução de 30 teve origem e justificativa na Semana de Arte Moderna.

O setor educacional ganhou mentalmente nova pragmática, mais apropriada a um país que tem o que dizer ao mundo, depois de 22. A "escola nova" de Fernando de Azevedo deflagrou a cruzada pela orientação científica, onde antes não havia especialização, planejamento ou método.

Até a Academia Brasileira sofreu o impacto da nova ordem de coisas e lá se encontram figuras importantes do modernismo,

de Tristão de Athayde a João Cabral. Ou a Academia se renova ou morre, foi a senha de 1924, agora aprovada ininterruptamente nas eleições sucessivas.

O Coração da Matéria

— Nunca dei apoio incondicional ao modernismo, já que muitos dos iniciadores do movimento haviam começado a importar "ismos" europeus com os quais o Brasil nada tinha a ver. Formei, sempre, na dissidência: Verde-Amarelismo, Anta. Sempre fui contra a importação do futurismo italiano, do expressionismo alemão, do dadaísmo francês. Reivindiquei sempre o direito à originalidade, à lição do homem cordial, ao "homem-síntese" a que se referia o mexicano José de Vasconcelos ao aludir à "raça cósmica", brasílica.

Nenhum poeta se preocupa mais com o verso em si e faz versos, se o faz, sem pensar nisso. O verso pretendido, trabalhado, estruturado, foi esgotado no ápice da métrica por um Arnaut Daniel, um Petrarca, um Camões, ou um Valéry, este com uma dignidade jamais repetida. A lei rítmica acabou com a lei convencional do verso, pois a métrica é uma lei do espírito, ao passo que o ritmo é existencial, segundo Hoelderlin e, muito antes dele, Aristóteles. Como disse um jovem mestre da crítica, José Guilherme Merquior, "uma poesia sem versos, formal e orgânica" poderá ser o estilo de vanguarda, "poesia para amanhã."

Como o verso foi abolido, há 50 anos, por Oswald de Andrade, em favor do ritmo puro, os experimentos vanguardísticos passaram a ser logicamente desversificantes, por força da própria estrutura do mundo, tão diferente da de ontem, dadas as conquistas da técnica operada pelo automatismo. *Linossigno,* a unidade de estrutura poemática que escolhi, é composto de *line* (do inglês) e de *signo* (lingüístico e semiótico) (*sinal* e *símbolo*), que lembra linotipo por parentesco vocabular-gráfico-industrial, variável em sua colocação ou disposição no branco da página, para maior exploração semântico-visual-cinética da palavra ou cada linha de palavras. É o substituto planetário do verso, na definição de Eduardo Portella. Um outro universo. Uma "linha de palavras" em que não se contam sílabas métricas nem se seguem a acentuação tônica ou censuras preestabelecidas. O professor R. E. Dimmick, da Faculdade de Jornalismo da Universidade de Oklahoma, nos Estados Unidos, hoje aceita a minha designação, segundo a

qual as palavras se enriquecem com a disposição em que são colocadas ou inscritas na página, e as soluções lingüístico-estéticas acabam por dar ao poema uma configuração única que é única em cada poema e logo reconhecida pelo olho atento do consumidor. As técnicas visuais representam, para a informação, um complemento quantitativo enorme e uma qualidade nova, a semântica.

Conquanto poema gráfico-visual-estético, dada a sua composição em *linossignos*, a emoção, para mim, é elemento vital, já que sem emoção não há estética e sim esteticismo em desespero; muito menos lirismo criativo e orgânico. Acho que na sociedade e no mundo cibernético há problemas que somente pelo coração podem ser resolvidos...

Digo mais: 1922 se revê em tudo isso, do *não-objeto à arte total*. Talvez seu ciclo histórico se encerre com a era da Cibernética e do Pensamento Planetário.

In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1971.

Martim Cererê
Biografia e Documentário do Livro

Cassiano Ricardo

APARECIDO, pela primeira vez, em 1928, atinge este livro hoje, a 12ª edição — o que é acontecimento digno de registro, entre nós. Tem, portanto, uma "história", que Editores, tanto desta como da 11ª edição julgaram interessante contar aos que ainda não a conhecem.

Atendendo a esse objetivo, Cassiano Ricardo resumiu, para os leitores da presente edição, o itinerário bibliográfico e lírico do seu já famoso poema.

REVOGAM-SE AS EDIÇÕES EM CONTRÁRIO...

"Realmente, já tem o *Martim Cererê* sua pequena mas movimentada "biografia".

Foi publicado, pela primeira vez, em 1928, lá se vão quase quarenta anos, no auge da campanha renovadora, iniciada pela Semana de Arte Moderna. Ilustrou-o Di Cavalcanti com admiráveis motivos indígenas.

O interesse que despertou foi tal que se sucederam logo as edições. Em 1930, aparece a segunda; em 1932, a terceira; em 1934, a quarta. Modificado, ou acrescido de novos trechos, de

edição para edição, veio a tornar-se um poema, pelo menos no que concerne a argumento e sucessão de composições até certo ponto ligadas entre si.

A quinta edição foi incluída pela Companhia Editora Nacional, em 1936, na Coleção *Os Grandes Livros Brasileiros* (volume IX). A sexta foi por mim dada como "definitiva", com um prefácio de Menotti del Picchia, o grande poeta do *Juca Mulato* (1938). Mas a sétima já era modificada, de novo... (1944).

A oitava aparece em 1945, com originais gravuras de Goeldi, a cores, feitas em madeira.

A nona sofreu novas alterações (1947) e a décima foi incluída nas *Poesias Completas* do A., editadas, em 1957, pela Livraria José Olympio, na coleção em que já figuram Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, etc.

A 11ª é a que Saraiva S.A. apresentou especialmente ilustrada por Tarsila, em 1962.

Foi uma espécie de *Martim Cererê* passado a limpo.

Gostaria hoje de incluir nesta edição José Olympio um artigo de lei: revogam-se as edições em contrário...

Nascimento do Martim Cererê

— Como nasceu *Martim Cererê*?

— A influência do momento, o "indianismo" do grupo literário — o da Anta — a que eu pertencia, em 1926, e que pugnava pelo estudo da cultura indígena como base de "autenticidade americana", explica o seu nascimento.

Ouvia eu, nessa ocasião, as sábias lições de Alarico Silveira, freqüentava o *Poranduba Amazonense,* de Barbosa Rodrigues, *O Selvagem,* de Couto de Magalhães, os *Seixos Rolados,* de Roquette Pinto, por indicação de Plínio Salgado. Foi de tal contato que me veio a idéia de escrever um poema, não apenas indígena mas racial, baseado no mito tupi que, afinal, hoje lhe serve de argumento.

Como a Crítica o Recebeu

— Como o *Martim Cererê* foi recebido?

— Terei eu de responder à pergunta prazerosamente, embora me seja penoso falar de mim próprio e dos aplausos que, bem ou mal, o poema mereceu.

Antes de tudo, e de um modo geral, devo esclarecer que me habituei, desde logo, a receber qualquer elogio, sempre, com a devida humildade, por mais douto e sincero que ele seja. Porque conheço o que há de relativo, difícil, ou arbitrário mesmo, em qualquer julgamento poético.

Quando alguém "define" o que faço e acerta em cheio com o que eu quis fazer é que dou o devido valor à crítica porque estou, a meu modo, julgando a quem me julga, no inevitável diálogo que é toda obra de arte em razão de seus elementos formais e verbais a que o *new criticism* deu tanta ênfase.

O entusiasmo é maior, porém, quando o crítico, ou o leitor, por ser mais poeta do que eu, descobre, na parte ingovernável do poema, o que eu mesmo não vi — o que escapa a um código de valores ou resulta deles.

Poesia Visual

Fui acusado de praticar uma poesia muito "visual", exterior. Mas em verdade não podia haver finura numa poesia intencionalmente tosca, "tachista", pode-se mesmo dizer rupestre; em que contam os elementos fisicais, como a palavra-coisa, as imagens "coisificadas", as soluções acústicas, o visualismo intenso (ocidental, em seu parentesco com o ideograma, oriental), a restauração do som, da cor e do tato.

Passou-se hoje da "imaginação visual" (*production of vivid images, usually visual images*) para a "sintaxe visual" do poema concreto, para o próprio objeto visualizado, isto é, falando diretamente à nossa inteligência ótica. Horácio, porém, já dizia: o que vem pelos ouvidos comove menos que o que vem pelos olhos. "Ver já é formular", diz hoje uma Suzanne Langer. Ora, a parte da inteligência que mais se vincula aos olhos é, como se sabe, a imaginação. Imaginar é criar, é desenhar figuras com o espírito. E tanto isto procede que se disse haverem os deuses de Homero sido desenhados pela imaginação do povo antes que o fossem pelos desenhistas figurativos. O mesmo, creio, se poderá dizer da Uiara, do Anhangüera, do Apuçá, da Caapora, do Saci-pererê (aqui Martim Cererê) que a imaginação popular pintou a seu modo antes que os artistas da pintura ou da xilogravura o fizessem.

O pensamento poético (Hegel) é essencialmente figurado.

Imaginação e desenho rupestre são quase sinônimos, no mundo primitivo e... neste livro.

Não poderei, portanto, ser julgado fora de tais premissas.

"Quase Aborígine"

Direi então que o *Martim Cererê* foi muito bem recebido pela crítica e por quantos o leram. João Ribeiro o aplaude calorosamente, dizendo que o livro continha "páginas fulgurantes", e acentuando o seu caráter crioulo. "Brasileiro até à medula; quase aborígine." Por sua vez, Júlio Dantas viu nele "uma admirável síntese étnica do povo brasileiro". Carlos Drummond de Andrade o considerou, mais tarde, "uma peça clássica da nossa poesia moderna", e Guilherme de Almeida o classificou como "o livro da Gênese Verde do nosso verdadeiro Antigo Testamento".

São louvores que menciono, não por vaidade, mas enquanto valem como "definições" referentes a certos aspectos da obra que procurei realizar.

O de João Ribeiro, por exemplo, me satisfaz amplamente, menos por aquelas "páginas fulgurantes" do que por me haver o mestre apontado como "brasileiro até à medula dos ossos. Quase aborígine".

Pois era isso o que eu queria que alguém dissesse.

Livro de Figuras

— Como se explica a concepção do livro?

— Ouvido, certa vez, a respeito, expliquei que se tratava, apenas, de um livro de "figuras".

Expliquei ainda que o escrevi como dentro de um mundo mágico, tendo-me valido, não raro, da técnica de um desenho animado. Se o parnasianismo havia buscado recursos à escultura, se o simbolismo à música, etc., pareceu-me que, no mundo cinemático, em que as minhas "figuras" se movimentam, o primitivo casava bem com a invenção de Walt Disney transposta para a poesia. E o *Martim Cererê,* conquanto moderno (ou modernista),

tem muito de primitivo, de mitológico. Ora, nada mais parecido com o mundo mágico do que o mundo automático de hoje.

Cor e Imagem

Aliás, aos que só viram os aspectos da "cor" e da "imagem" informei que no mundo da fábula tudo era sol — noite não havia. Tudo era sol quer dizer: tudo era cor. O *fiat* mágico tinha que ser — "faça-se a noite", uma vez que a luz já existia. Por outro lado, não se pode conceber um poema indígena, como o *Martim Cererê,* sem o colorido, por exemplo, da arte marajoara.

Nem seria concebível um poema sem cor, quando é ele, como pretendeu ser este, uma síntese étnica do nosso povo, ou um problema de cor. Onde uma democracia racial mais rica de cor que a nossa?

Mas não é só. O próprio nome de Brasil nasceu do "pau de tinta" não sendo senão apenas por esse pormenor que Camões, nos *Lusíadas* (quando Tétis leva Gama a uma colina, pra lhe mostrar o mundo) se refere a esta parte da terra, "que o pau vermelho nota" (Canto V).

Assim, a cor é elemento substancial, *sine qua non,* do *Martim Cererê,* e não apenas ornamental, festivo, primário. Tem um sentido cultural, simbólico.

Lembro-me de que quando se intentou, com o cinza burguês das grandes cidades industriais, o desprestígio do pitoresco, um grande pintor moderno — Léger — definiu muito bem a cor, perguntando: que foram os quatro anos da última guerra? Foram quatro anos sem cor.

Afinal, a cor é a vida.

Sem se falar em reinvenção e valorização da cor na tecnologia de hoje, na "televisão a cores", que é a graça da moda.

Fábula e Nacionalismo

Quanto a *nacionalismo,* parece que há uma confusão grave. Quis eu fazer um poema apenas "brasileiro", e foi o que fiz.

O que há, pois, é um livro de figuras em ponto grande — como as dos "gigantes de botas sete-léguas", parecendo-me que só pelos *inferential myths* se poderia imaginar a conquista do Bra-

sil, que não se explica pelo comum das ações humanas, nem pela lógica pedestre.

Foi o recurso de que se valeu, por ex., um sábio — Saint-Hilaire — ao certificar-se de que os nossos bandeirantes atravessaram o continente a pé, sem nenhum estorvo. Só uma "raça de gigantes" poderia explicar tamanhos *raids*.

O próprio bandeirante não queria que se pensasse ter sido fábula a sua façança: "Iremos a pé de São Paulo ao Peru e isto não é fábula" pressentia, portanto, que só o poderíamos compreender "fabulosamente".

Se "brasileirismo" já é "nacionalismo", então a coisa muda de figura: e quem dirá que o não seja?

Em suas *Réflexions sur l'Allemagne*, Charles Maurras perguntava: quem mais russo que Dostoiévski? Quem mais alemão que Goethe? Quem mais italiano que Dante? Quem mais francês que Descartes? Quem mais espanhol que Cervantes? No entanto, ninguém será mais universal que qualquer deles. Ou melhor: pelo fato de serem o mais possivelmente do seu país, ninguém os dirá atacados de "nacionalismo", hoje.

Equívocos como esses desorientam a gente.

Cheguei a pensar que ser brasileiro fosse um defeito, uma limitação...

E o mais curioso é que, pensando eu a versar temas mais universais a crítica viu em mim um outro poeta. Achou, então sim, que passei a figurar (desculpem-me) num primeiro time.

Gigantes de nºs. 1 a 7

Em qualquer hipótese, o que faltava nas primeiras edições do *Martim Cererê* ninguém viu: uma melhor caracterização das figuras. Esta "caracterização" só foi feita na 9ª edição.

Aí cada figura de gigante passou, como agora, a ter uma fisionomia, uma carteira de identidade.

— Mas por que ao invés de os nomear, nos títulos, v. os enumera, dizendo gigante 1, 2, 3, etc.? — estou ouvindo esta pergunta.

— Para dar a idéia de sucessão, de um partindo atrás dos outros, durante os séculos XVI, XVII e XVIII.

— Mas não haverá mal em tantas modificações, ao ponto de cada edição parecer outra?

— Mal não deixa de haver. Não raro, vejo citados ou recitados trechos e trechos do *Martim Cererê* em sua forma primitiva, quando já os modifiquei. Julga-se o "Cererê" da 9ª edição (por exemplo) pela da 7.ª e assim por diante.

Mal maior, porém, seria deixar de corrigir o livro, do ponto de vista formal e poético, a fim de lhe dar a feição definitiva (agora definitiva em definitivo).

— Por que escolheu o título *Martim Cererê?*

— Muito simples. O livro representa uma história contada a um grupo de meninos pela moça bonita, a Uiara, que é o motivo da capa feita por Poty. Como representar, entretanto, num símbolo, o menino brasileiro senão numa mistura de Zozé, Corumi e Ioiô?

O Mito do Brasil-Menino

O seu nome indígena era Saci-pererê. Devido à influência do africano, o Pererê foi mudado pra Cererê. A modificação feita pelo branco foi pra Matinta Pereira e não era de estranhar — diz Barbosa Rodrigues, em seu *Poranduba Amazonense* — que ele viesse a chamar-se ainda "Matinta Pereira da Silva".

Daí *Martim Cererê* como conciliação, em que colaboram as três raças de nossa formação inicial. É o Brasil-menino. Ou melhor, o mito do Brasil-menino.

Um grande tupinólogo, o saudoso Plínio Airosa, aludindo, em sua obra *Termos tupis no português do Brasil* (p. 89), ao nome por mim adotado, escreve: "Cassiano deu o nome sugestivo de *Martim Cererê* ao seu livro, dedicado ao Brasil-menino. Deu esse nome e firmou, com ele, mais uma variante nominativa do curioso gênio selvático americano."

Aliás, era costume do índio tomar o nome do branco como seu: Martim Afonso Tibiriçá, por exemplo: Ou dar nomes indígenas ao branco: Caramuru, por exemplo. Como também era costume o branco passar a chamar-se por nome indígena, na luta nativista contra o reinol: Gê Acaiaba Montezuma, por exemplo. Ou mesmo o índio acrescentar um nome ao que já tem, por feitos heróicos, podendo cada um possuir mais de um nome — como se vê pela revelação dos cronistas.

A esse menino, chamado *Martim Cererê,* é que dediquei o livro, por ser "um livro de histórias e de figuras".

"Vá Buscar a Noite"

Qualquer criança pode, realmente, compreender o argumento do livro, que é o seguinte:

1) A moça bonita morava na Terra Grande.
Chamava-se Uiara.

2) Um índio quis casar com ela, mas a moça bonita exigiu a Noite, porque tudo era sol (só brasil).

3) O índio descobriu que a Noite estava dentro do fruto de tucumã — espécie de fruto proibido. Foi colher o fruto, mas abriu-o antes da hora, e pronto.
Não pôde casar com ela.

4) Nisto chega um marinheiro, o homem branco, e se declarou candidato.
— Vá buscar a Noite.

5) Então o marinheiro partiu e foi buscar a Noite. E trouxe a Noite (a noite africana), no navio negreiro.

6) Então a Uiara se casou com ele.

7) Então nasceram desse matrimônio racial os Gigantes de Botas, que sururucaram no mato.

8) E que foram deixando, por onde passavam, o rasto vivo dos caminhos, dos cafezais e das cidades.

Lembro-me de que escrevi esse argumento quando trabalhava no *Correio Paulistano,* na memorável fase em que pelas colunas do velho órgão Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e outros promoviam a campanha modernista, desde 1922.

Também me recordo muito bem de o haver lido, certa noite, para Plínio Salgado o ouvir. O meu companheiro arregalou os olhos e, nervoso, agudo como sempre, me disse: "Você descobriu o sentido profético da lenda tupi!" Referia-se ao trecho em que a Uiara só se casaria com quem lhe trouxesse a Noite; "E porque o marinheiro branco lhe houvesse trazido a Noite africana no navio negreiro, a Uiara se casou com ele".

. . . . . .

In *Martim Cererê,* 13.ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

Segunda Parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

Uma Interpretação da Mensagem de Cassiano Ricardo

João Gaspar Simões

SAUDADO, há dias, por Fausto Cunha, no seu artigo "Necessidade de um Intercâmbio", como soldado valoroso dessa campanha pacífica que é o entendimento intelectual luso-brasileiro, no mesmo artigo, e pelo mesmo escritor, me veio apontado como visando, não poucas vezes, erradamente, o alvo que me proponho; estudar os autores brasileiros cujos livros me chegam às mãos. Estou em crer que Fausto Cunha tenha inteira razão quando me imputa o erro, que aliás, generosamente justifica, de "examinar livros sem consistência ou de elogiar descabeladamente poetas que", assim o afirma o autor do referido artigo, já foram postos no Brasil "em mais adequados termos".

É cheia de perigos, na verdade, a missão do crítico que aprecia e julga, que examina e estuda a obra de escritores vivos: a pele dos vivos é infinitamente mais sensível que a dos mortos... Mas se o crítico que aprecia e julga que examina e estuda a obra dos escritores vivos ousar um pouco mais ainda, se esse "desponderado", como diria Fernando Pessoa, ousar transpor as fronteiras do seu país, aventurando-se a apreciar e a julgar a

examinar e estudar a obra dos escritores vivos de outra nação, especialmente se essa outra nação é uma nação de língua comum, nesse caso a sua missão é como que a dos aviadores que durante a guerra partiam para um *raid* com a certeza de não voltarem: "gone for a burton" como se dizia na gíria da RAF.

Quando aceitei a missão que me propuseram sabia, perfeitamente, que ia partir para um *raid sem regresso*. Há ocasiões em que o homem arrisca a vida por motivos fúteis; outras há em que se recusa a sacrificá-la por grandes motivos. Talvez por estar ciente de que era fútil o motivo que me lançava numa campanha mortal, aceitei o risco. De fato, que frutos poderá colher a literatura brasileira nesta árvore que é um crítico português enraizado noutro solo? Fui no entanto suficientemente leal para, num primeiro artigo, invocar os nomes daqueles que em terras do Brasil, muito mais abalizados do que eu, poderiam cumprir a missão de que me incumbiam. Perdoem-me os poetas que eu porventura haja preterido em benefício de outros bem menos dignos do que eles, do lugar que lhes atribuí. Não sabia que Jorge de Lima, que Cecília Meirelles, que Ledo Ivo, que João Cabral de Melo Neto ocupavam no Brasil lugar de menor relevo do que aquele que eu lhes conferi. É certo que ainda não me ocupei de Manuel Bandeira, de Carlos Drummond de Andrade, de Vinícius de Morais, de Augusto Frederico Schmidt, de Cassiano Ricardo, mas isso não quer dizer que eu os considere menos. Apenas significa ainda não ter chegado o momento de lhes consagrar as palavras que eles me parecem merecer. Quanto ao fato de eu me não "dar conta de livros muito mais importantes e de poetas novos muito mais representativos", censura que me dirige Fausto Cunha, talvez a explicação esteja no fato de eu, procurando ser prudente, não ousar proferir *Ex-Çatedra,* juízos sobre escritores que, pela razão óbvia de ainda não terem sido devidamente valorizados pela crítica brasileira, incauta, seria a crítica estrangeira antecipando-se à nacional no ato extremamente delicado de definir as cotas de nível de um terreno que apenas conhece através do mapa.

Plenamente de acordo, a única "compreensão", o único "conhecimento" que a literatura brasileira pode esperar da crítica portuguesa é uma "compreensão" e um conhecimento "precários", como lucidamente escreve Fausto Cunha, pois não podem deixar de ser precários o "conhecimento" e a "compreensão" da literatura brasileira quando, em verdade, muito bem diz Fausto Cunha, as leituras que a crítica portuguesa leva a cabo na selva

virgem dos textos brasileiros é "desgarrada, sem a devida e imprescindível visão de conjunto".

Eis a razão que não há outra, mercê da qual o crítico português que eu sou prefere, muitas vezes, "conhecer" e "compreender" poetas brasileiros, discutíveis embora, mas, ainda mesmo que discutíveis indiscutíveis na posição que ocupam na história das letras do Brasil, do que aventurar-se a proferir juízos sobre escritores que acabam de vir à superfície.

É de lamentar que assim seja? Ninguém o lamenta mais do que eu, que sempre preferi os caminhos virgens às regiões exploradas. Mas talvez me guia a luz de uma estrela longínqua. Quem sabe se eu não chegarei um dia, caso possa manter-me em contato permanente com a realidade literária do Brasil, quem sabe se me não será consentido, através de uma leitura mesmo desgarrada, e alcançando, por fim, uma melhor "impressão de conjunto", proferir os juízos que os jovens escritores brasileiros gostariam de me ver proferir... Que aconteceria então? É muito possível que, então, o meu *raid* tivesse terminado... Se já depende de autorização o vôo de aparelhos estrangeiros no espaço aéreo nacional é de prever que no dia em que um crítico português tolerantemente aceite no espaço literário brasileiro enquanto simples turista das letras, no dia em que ele se lembrasse de lançar a sua primeira bomba, sobre ele caísse a aviação de combate do Brasil, que não tardaria a derrubar o avião incursor.

Perdoem-me a linguagem bélica. Escrevo da Europa, hoje uma espécie de campo de batalha virtual das hostes que se armam nos dois extremos do mundo. Aqui já não sabemos falar senão a linguagem de Marte. E, depois, é de Cassiano Ricardo que me estou a lembrar, e este poeta transporta nos seus versos como que a imagem de um mundo por onde a guerra passou ou por onde a guerra vai passar.

Não tinha lido ainda *A Face Perdida* nem os *Poemas Murais,* de Cassiano Ricardo, os únicos livros seus que tenho em meu poder. Não conheço os seus livros anteriores. Através do que me diziam os críticos brasileiros que acolheram as últimas obras deste poeta como uma espécie de "estréia" simbólica — assim pensa o grande Manuel Bandeira —, o autor de *Um Dia Depois do Outro,* livro que também não conheço — é assim "desgarrada" a minha leitura brasileira — teve de chegar aos cinqüenta anos para "conquistar a sua inocência". O "caso"

— Manuel Bandeira assim o diz: "o meu querido confrade Cassiano Ricardo tornou-se um "caso" na literatura brasileira" — o "caso" do autor de *A Face Perdida,* se é, em verdade, um "caso" nas letras do Brasil, nas letras portuguesas seria como que um milagre. Não o poderão compreender os brasileiros, mas compreendem-no — e demais, os portugueses! Um caso como o de Cassiano Ricardo é, por assim dizer, inconcebível na pátria portuguesa. Que um poeta tenha ingressado na Academia, já aqui é como que um salvo-conduto para o frigorífico onde os escritores se conservam incorruptíveis, como pescada no gelo, e, tal qual como, pescada, inalteráveis, mas sem qualquer sabor. O acadêmico, em Portugal, só pelo fato de ter revestido a farda imponente, julga-se no dever de imobilizar a sua expressão num ritus perene. Que um Cassiano Ricardo, sejam quais forem os versos que tenha escrito antes, escreva, depois de pertencer ao número dos imortais brasileiros, os versos de *A Face Perdida* ou dos *Poemas Murais,* eis o que não pode deixar de constituir um acontecimento de significado revelador. Não é a mentalidade do poeta brasileiro como que um ramo de uma mesma árvore mental: a árvore mental que deu os frutos Camões ou João de Deus, Antônio Nobre ou Gomes Leal, Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa? Dir-se-á que, sendo comum o tronco, o ramo o não é. É como se estivéssemos diante de uma árvore européia em cujo cerne se houvesse enxertado um galho de uma árvore americana. Numa língua que é tão portuguesa como brasileira — poucos poetas brasileiros se exprimem hoje num português tão puro —, Cassiano Ricardo desabrocha em frutos que, não tendo perdido embora a morfologia do verso português — até o soneto cultiva e com que mestria! — sabem a outra coisa, rescendem a um aroma não propriamente tropical, mas "americano", americano no sentido mais nobre que é aquele que pode e deve atribuir-se ao que representa já a universalidade de um conceito de cultura e de civilização genuinamente além-Atlântico mundo novo.

Que me entendam os que me lêem. O "caso" merece a nossa atenção. Não pretendo que Cassiano Ricardo seja considerado como a típica expressão de uma poesia como só um americano, quer do norte quer do sul, estaria em condições de representar. Manuel Bandeira, e não só Manuel Bandeira, mas alguns outros escritores brasileiros que sobre o gênio poético do autor de *A Face Perdida* se manifestaram, teve o cuidado de assinalar o papel pre-

cipitador que a poesia de Fernando Pessoa exerceu na fase atual da de Cassiano Ricardo. E isto seria só por si uma prova de que o "americanismo" do cantor dos *Poemas Murais* não é um "americanismo" desenraizado da velha cultura européia. Acontece, porém, que Fernando Pessoa, entre os poetas portugueses, é aquele que menos português parece, não obstante o *substractum* profundamente nacional da sua poesia e da sua mentalidade. Escrevendo a *Ode Marítima* ou a *Ode Triunfal,* Fernando Pessoa enfeudou a sua inspiração a um "americanismo" *avant la lettre.* Não foi por acaso que Walt Whitman apareceu no seu caminho. Ora, Fernando Pessoa pode servir-nos para afirmar, na história da cultura portuguesa, posição equivalente à de Cassiano Ricardo na história da cultura brasileira. Pretendeu o poeta da *Ode Triunfal* enxertar na cepa lusíada um galho poético americano — o ritmo maquinal; Cassiano Ricardo, descobrindo, através de Fernando Pessoa, a "liberdade mental" do homem europeu que se julga no direito de se manter alheio à civilização mecânica — ao ritmo maquinal —, conquistou, ao mesmo tempo, a sua maturidade de mente americana e a angústia de mente européia que, ante a crescente maré da tecnocracia, se agarra, com unhas e dentes, ao madeiro da cultura individualista.

Que íamos nós dizer? Que a última fase da poesia de Cassiano Ricardo — a única, aliás, que conhecemos — está para a poesia como a poesia *Vigésima Quinta Hora* está para a prosa. Perdoem-me a comparação. Não a faço no plano dos valores estéticos, mas apenas no dos valores mentais. Tanto na *Face Perdida* como nos *Poemas Murais,* Cassiano Ricardo canta, em termos não poucas vezes mecânicos, utilizando não poucas vezes símbolos técnicos, não poucas vezes de alma e coração na alma e no coração do que não tem alma nem coração, a hora em que o mundo está prestes a perder o sentido da velha mitologia. Poeta-pessoa-humana, poeta-homem-único, poeta-liberdade-individual, poeta-destino-transcendente, Cassiano Ricardo vai por entre as árvores da floresta igualitária, da floresta niveladora, da floresta tecnocrática que é a nossa, aquela onde começamos a viver, cantando por vezes quase automaticamente, o fim de uma civilização, a civilização em que os poetas sabiam que

> O poeta
> com a sua lanterna
> mágica está sempre

no começo das coisas.
É como a água eternamente matutina.

e que a poesia

Poesia! única coisa
que depois de sabida
continua secreta,

— que a poesia era o símbolo oculto das coisas.

Ora, Cassiano Ricardo, ciente profundamente, de que a poesia "depois de sabida continua secreta", canta como se em verdade, para ele a poesia, de tão naturalmente "sabida" não tivesse segredo algum. Que segredo tem para o malabarista jogar com quatro, cinco, dez bolas ao mesmo tempo? É um "segredo sabido", um mistério sem mistério, a arte do prestidigitador que ante os olhos deslumbrados do público extrai bandeiras, lenços de cor, aves, coelhos, tudo do seu velho chapéu alto. Nada tem de malabarista ou de prestidigitador o poeta Cassiano Ricardo. Mas o domínio fácil, natural, elementar — no sentido em que se diz da água e do vento, do trovão e do raio, que são manifestações elementares — que o poeta de *A Face Perdida* mostra, jogando com o verso, sobre os próprios elementos essenciais da poesia, reveste-se do quer que é de mecânico. Há uma nitidez, uma precisão, uma regularidade, uma uniformidade nas criações verbais de Cassiano Ricardo que tem qualquer coisa da nitidez, da precisão, da regularidade, da uniformidade do que é produzido por uma máquina, e o malabarista e o prestidigitador, na sua arte "sabida", por mais secreta que a sua arte se mantenha, apresenta-se-nos sempre como uma arte mecânica.

É Cassiano Ricardo, realmente, um produto dessa civilização tecnocrática contra a qual nos põe de sobreaviso? Não. Mas na sua arte, na sua inspiração, na sua mentalidade, que são a arte, a inspiração e a mentalidade de um poeta que aprendeu a conhecer o mundo mercê de uma experiência dos homens e da vida (não se tem impunemente cinqüenta anos no momento de descobrir a poesia) que lhe mostrou que

Hoje, cada um de nós
é tão outro
que o que morreu deixa,

em testamento,
seus olhos, ainda verdes,
p'ra serem colocados
na órbita do cego,

— na sua arte, na sua inspiração, na sua mentalidade existe, como que esteriotipado, o caráter estatístico da civilização atual, particularmente da civilização americana. Não há estranheza — a estranheza que se manifesta numa *Ode Triunfal*, produto do deliberado canto de uma mentalidade artificialmente afeita ao ritmo mecânico da civilização moderna, não há estranheza alguma nos versos em que Cassiano Ricardo canta coisas tão insolitamente poéticas como um elevador —

Um elevador que não chora nem ri
mas apenas sobe

E esta naturalidade com que Cassiano Ricardo "aceita" o ritmo mecânico da civilização, traduzindo, em versos de um ritmo quase clássico o que é de um ritmo modernissimo, lembra-nos, não sei como, nem sei porque, Franz Kafka inserindo a estranheza do seu mundo de símbolos mediúnicos numa técnica novelística da mais paulatina fatura realista.

"A mais difícil prova é a da inocência" — diz Cassiano Ricardo na sua composição "O Suspeito". Parece-me que o "caso" do autor de *A Face Perdida* é a ilustração singular deste patético aforismo. A obra de Cassiano Ricardo responde, pateticamente, a este dilema, pois que o poeta que através dela se exprime de qualquer modo procura fazer a prova da sua inocência de filho condenado de uma civilização a cujos malefícios se quer declarar estranho. "Eu sou o réu de um crime que não cometi. —

(Seu crime é haver um outro crime,
cometido por outro que, ó
coincidência lhe tem o mesmo nome).

— parece exclamar o poeta, ao longo das páginas da sua obra, tentando lavar as mãos, mostrando-se inocente, sem que se dê conta de que na prova que apresenta — os seus próprios poemas

— perante o tribunal onde comparecem os seus leitores — já de si está comprometendo a sua própria inocência.

Os versos de *A Face Perdida* e dos *Poemas Murais*, prova da inocência de um poeta réu de um crime que não praticou, só provam inocência na medida em que pode considerar-se inocente o homem que empunha uma metralhadora, alegando que não foi ele quem fabricou a máquina de extermínio que tem nas mãos. Cassiano Ricardo é, como poeta, réu e testemunha: réu de um crime que não cometeu — a civilização mecânica que representa — e testemunha desse mesmo crime cuja responsabilidade tenta imputar, paradoxalmente, à própria civilização que o criou a ele, à própria civilização de que ele, de certo modo é o réu e a vítima. Por isso a obra de Cassiano Ricardo se me afigura das mais representativas entre quantas ainda me foi dado conhecer na história da moderna poesia brasileira.

In *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1951. Supl. Letras e Artes.

Cassiano Ricardo

Tristão de Ataíde

QUANDO, há tempos, me ocupei, em dois artigos sucessivos, com "o poeta", era minha intenção completá-los com um terceiro, em que as idéias desenvolvidas se aplicassem a um poeta moderno brasileiro, em carne e osso, Cassiano Ricardo.

Vieram, porém, acontecimentos sociais e políticos, de caráter premente e, como sempre, a poesia ficou de lado... mas a poesia é paciente, como o amor. E aqui está ela, de novo, depois da tempestade, para fazer ouvir a sua voz de silêncio ou o seu silêncio sonoro.

Pois a poesia é a conciliação dos inconciliáveis, é a unidade das contradições, é a harmonização de todos os contrastes. Ela não destrói nenhuma daquelas distinções que a análise filosófica encontra no ser; ela não abole nenhuma das leis que a ciência descobre no universo; ela não suprime nenhuma das estruturas com que a nossa ação introduz a ordem entre os homens para tornar possível a convivência.

Mas, em face da realidade e dentro dela, a poesia introduz um elemento de paradoxo, de imprevisto, de combinação de elementos tão sua, tão independente das exigências do mundo

exterior, tão maravilhosamente "criadora", que chega por caminhos seus ao mesmo coração do mistério a que chegam os estados místicos. E por isso é que poesia e oração sempre andaram juntas ou próximas uma da outra, pois ambas chegam a uma "verdade" que transcende os nossos sentidos, como a nossa própria razão e que só a intuição ou a revelação nos dizem que é a mais alta e a mais profunda realidade das coisas.

Eis por que os místicos e os poetas serão tão eternos quanto a natureza humana. Eis por que um poeta é sempre alguma coisa de único, de diferente, de altamente respeitável e de mais necessário ao equilíbrio do mundo e das próprias instituições sociais, do que os homens práticos, sem visão poética da vida.

Cassiano Ricardo vem sendo, nestes trinta anos da mais recente vida cultural brasileira, um dos grandes depoimentos vivos dessa inalterabilidade da poesia, quando autêntica, no meio dos acontecimentos mais desordenados e exigentes.

Não foi nem quis ser um poeta puro. Sempre foi um homem incorporado aos acontecimentos. Tomando parte neles. *Engagé* como dizem os existencialistas. Mas a sua participação na vida militante do Brasil agitado dos últimos seis lustros, não lhe apagou jamais o fogo poético. Um dos critérios práticos da poesia ou antes do poeta autêntico é o fôlego. Os poetas "bissextos", como os chamou Manuel Bandeira, são criaturas visitadas por vezes pela poesia, como todos o são nesta vida. Eles apenas souberam captar o pássaro de vôo incerto, retê-lo uns minutos em suas mãos e desse contato morno com as asas palpitantes guardar, num poema efêmero, um momento de eternidade. Os poetas verdadeiros são aqueles em quem os pássaros fazem ninho. Não se limitam a passar de leve. Ficam. Voltam. Os poetas têm o dom. E têm a inspiração freqüente. E completam essa dupla graça, como dizíamos nos artigos citados (*Diário de Notícias,* 9/16-VII-1950), com a consagração e o trabalho.

Tudo isso encontramos em Cassiano Ricardo. É a negação do poeta por acaso, do poeta-momento. Sua vida, de homem incorporado à vida política e social do Brasil contemporâneo, não traiu jamais a poesia a serviço de nenhum dos ideais práticos a que se consagrou. Se não foi jamais um poeta puro, também nunca se deixou levar pela poesia didática e muito menos pela poesia sectária ou mesmo tendenciosa. Foi sempre a sua grande dignidade. Colocou a poesia no centro de sua vida. Não como divindade absorvente e absoluta, que faz o poeta desdenhar das

coisas práticas da vida, como fora o ideal parnasiano da arte pela arte. Mas como um valor absoluto, independente, incontaminado, valendo como um fim em si. Nada de mais nobre. Nada de mais belo. Nada que mais explique a mocidade e a renovação da sua musa. Quando, recentemente, publicou seu último livro *A Face Perdida,* o que a todos em geral surpreendeu foi a extraordinária frescura da sua inspiração. Não digo frescura no sentido de uma falsa preocupação de conservar-se eufórico diante da vida. Ou de manter os mesmos temas, a mesma posição de quando era moço, nada disso. Seu livro era realmente novo. Mas não deixava, por um só momento, de refletir a idade, a experiência, o tempo vivido, do homem de cinqüenta e tantos anos que o assinava. Não procurava uma falsa juventude, como os velhos gaiteiros ou os poetas sem poesia ou que foram poetas apenas por motivo de idade. Há sempre uma poesia aos vinte anos. O difícil é conservar o amor da poesia e particularmente o dom e a inspiração dela, depois dos quarenta. A vida é terrivelmente despoetizadora. É tão difícil conservar a Fé, como conservar a poesia da vida. Tudo concorre para nos tornar céticos e prosaicos. A fé, como a poesia, são vitórias contínuas contra a perene mediocrização da vida. A tentação do imediato é um assalto contínuo contra a nossa disposição a ir além das aparências. Poesia e fé são sempre pontes para o lado de lá das aparências. E por isso mesmo resistem dificilmente à devastação do prosaísmo e do ceticismo, que vêm confirmar aquela frase sibilina como uma chicotada no silêncio: *Vivre avilit* de Henri de Regnier.

A poesia em Cassiano Ricardo é um rejuvenescimento e não uma permanência, sincera ou artificial, na mocidade passada. Ao contrário... Seu périplo poético já passou por três fases.

A primeira, que chamaremos de anacrônica ou parnasiana, foi justamente a da primeira mocidade. Foi a dos seus livros de 1915 a 1925. *Dentro da Noite, A Frauta de Pã, Jardim das Hespérides.* Fiel à lição bilaquiana, que tão profundamente afetou a mocidade brasileira até o fim da primeira guerra mundial, Cassiano Ricardo se defrontou com o movimento modernista, como poeta já formado, já consagrado, embora apenas no meio paulistano, como integrado em uma corrente poética que parecia indestrutível. Rico de formas, poderoso no jogo das imagens, luxuriante no verbalismo, nada devia ao simbolismo, então vigente, nem aos movimentos de renovação moderna com que um Fernando Pessoa ou um Mário de Sá Carneiro, já desde 1912, agitavam o

ambiente literário português. Em 1920, quando Mário de Andrade quebrou a sua lira parnasiana e lançou, em São Paulo, o brado de revolta, Cassiano Ricardo era louvado, em sua *A Frauta de Pã,* por suas "rimas opulentas", por seus "metros elegantes", por seus "temas clássicos".

Mostrou que tinha poder e saber para versejar no gosto neoclássico e acadêmico, sem nada ficar a dever aos mestres da gerontocracia poética, que, desde 1880, dominavam o meio poético brasileiro, onde os próprios simbolistas eram mantidos à distância, como os *parent pauvres* de Balzac.

O movimento de 1922 não fez de Cassiano Ricardo, nem um reacionário, nem um adesista. Colocou-o diante de si mesmo. E com a mesma energia com que levava o seu dom inato a compor em plena mocidade uma obra opulenta de parnasiano consagrado, lançou-se à nova poética, que Mário de Andrade, em 1924, já procurara analisar na sua *Escrava que não é Isaura.*

Começou, então, a fase nacionalista, da obra poética de Cassiano Ricardo.

Entre as várias orientações novas que o modernismo vinha lançar em sua geração, Cassiano Ricardo tomou de duas e com elas se lançou à renovação de sua própria obra poética — a liberdade e o nativismo. Pela liberdade de estilo poético, quebrou os velhos moldes neoclássicos. Ele que entusiasmara muitos críticos seus contemporâneos, pela opulência das suas rimas, pela elegância de suas frases, pela riqueza do seu verbo — não teve dúvidas em abandonar todo esse arsenal já muito batido, mas que lhe garantiu um coro de louvores da crítica oficial e um público simpático (pois o público gosta, sobretudo, do que já conhece e não lhe dá maior trabalho de adaptação ou de interpretação), para lançar-se na aventura modernista. Foi um ato de coragem. Os novos, que já nasceram para as letras depois das batalhas de 1922 a 1925, não conheceram o amargor dos repúdios, das rupturas, dos escândalos. Já estrearam depois da revolução, num ambiente senão conquistado, ao menos já preparado para uma receptividade menos intolerante. Mas o gesto de um Cassiano Ricardo, renunciando à facilidade parnasiana, para se lançar à aventura moderna da liberdade merece menção muito especial. Hoje, é fácil compreendê-lo e louvá-lo. Ao tempo, exigia isso mesmo que faz de Cassiano Ricardo um grande poeta — a sua consagração à poesia. À poesia como uma exigência terrível, como um dever, como uma missão.

Veio, então, a sua fase nacionalista. Foi a fase central de sua evolução criadora. A fase propriamente modernista. Entre as correntes que logo depois da Semana de Arte Moderna de 1922 e da conferência de Graça Aranha em 1924, dividiram os novos, o poeta de *A Frauta de Pã* tomou o rumo nativista. Já então o modernismo revelava a sua feição nitidamente nacionalista. E Cassiano Ricardo, por quinze anos, entre 1926 e 1941, ia ser o mais nacional dos nossos poetas modernos. Foi ele, dos modernistas, o único que teve fôlego épico. Seu *Martim Cererê*, de 1928, está hoje, se não me engano, em sua nona edição. Para um livro de poesias, é caso raro. Único em nossa poesia modernista. O público compreendeu essa poesia desordenada, bárbara, colorida, mas cheia de um sentido profundo, espelhando os aspectos reais da nossa formação, da nossa raça, da nossa paisagem, da nossa história. Era uma poesia em que a força poética do elegante parnasiano de 1920 se casava à luxuriante expressão tropical de uma literatura que se integrava em sua própria realidade objetiva. Em livros como *Vamos Caçar Papagaios*, ou como *Deixa Estar, Jacaré*, o nacionalismo poético de Cassiano Ricardo junto à sua prosa de *O Brasil no Original* ou do seu considerável estudo sociológico sobre as bandeiras na na *Marcha para o Oeste* (1941) —, davam à segunda fase do modernismo, a de 1930, um dos testemunhos mais poderosos do triunfo da nova escola. Já não eram apenas as pedradas e os assovios de 1922 e 1924. Eram as obras pensadas, sentidas, caprichadas, que um estilo novo vinha marcar na história literária, com sinal indelével de uma nova era, que tantos haviam considerado como inexistente.

Mas o poeta do tropicalismo verde e amarelo não se satisfez com o triunfo do seu nacionalismo modernista. Poderia ter dormido sobre os louros e sobre os apodos. Já tinha o seu lugar ao sol. Outros se contentariam com o que ele havia conquistado. Ele não. Teimoso, como um desses bandeirantes avoengos seus, que tanto o atormentaram toda a vida, não se contentou. Manteve ardente a chama interior. Renovou a sua inspiração. Interiorizou-se. Elevou-se ao plano do pensamento. Universalizou-se. Na hora mesma em que uma nova geração, a de 1945, e com isso uma nova fase do modernismo, aparecia no horizonte literário, o velho poeta se mostrou, aos olhos assombrados dos que o acompanhavam desde 1915, como um poeta novo, com a sua inspiração totalmente modificada. Era o homem maduro que

agora falava. Era o poeta-filósofo que agora se exprimia. Era o mundo interior que vinha dizer agora a sua mensagem e despedir-se da natureza tropical que enchera os livros da fase mediana. E a partir de 1943, em *O Sangue das Horas, Um Dia Depois do Outro* (1947) e agora *A Face Perdida* (1950), o poeta se apresenta em sua feição universal, metafísica, abstrata, mas não menos carregada dessa carga profunda de poesia autêntica que nas três fases de seu périplo vem acompanhando esse grande tipo de nossas letras.

Cassiano Ricardo é hoje uma expressão viva do que é a poesia, quando se apodera de uma criatura humana. De 1915 a 1950 sua presença poética é a própria imagem do fluxo da poesia brasileira.

Tanto em sua fase parnasiana ou anacrônica, como em sua fase nacionalista e agora em sua fase filosófica, é o mesmo grande coração de Poeta que bate sempre, poderoso, sereno, truculento por vezes, ora misterioso, obscuro, ora luminoso e patético, mas sempre pulsando com uma energia nova como a desses pés de sete léguas que de São Paulo trilharam o Brasil inteiro e lhe deram a sua configuração atual.

O paulistanismo de Cassiano Ricardo não lhe tolheu o sopro nacional, como o pitoresco ou o lirismo não lhe prejudicaram os altos requintes metafísicos e abstratos de sua poesia intelectualista.

Em todos os momentos de sua evolução, o Poeta está sempre presente e sua obra será, para o futuro, um dos testemunhos mais irrespondíveis de que a nossa geração tinha alguma coisa a dizer e deixou de si alguma coisa que o futuro não esquecerá.

Não é à toa que Cassiano Ricardo é hoje, em São Paulo, o presidente do "Clube de Poesia" e o animador da geração poética de 1945.

In Ricardo, Cassiano. *Poesias completas*. Prólogo. Rio de Janeiro, J Olympio, 1957, pp. 9-16.

Cassiano, o Poeta

Carlos Drummond de Andrade

Amiga, não lhe darei notícias do Rio; para quê? Vou contar-lhe apenas de vários poetas que apareceram aqui e se chamam, todos, Cassiano Ricardo.

Eles publicaram de sociedade um grosso volume a que deram o título *Poesias Completas*. Até agora, tal apelação costumava aplicar-se às obras de um só autor; é a primeira vez que ela designa a produção de um conjunto de poetas, reunidos sob pseudônimo comum, aspirando talvez à unidade, que de fato conseguiram.

Há no livro, que recomendo ao seu gosto de poesia, um alexandrino, isto é, um refinado, que por sugestão do nome pratica esse metro, e um bárbaro que o desarticula. Um nativo da roça brasileira e um universalista são igualmente válidos. Da combinação ou ficção de formas resultou, de saída, a melodia múltipla, de que este livro é pródigo. A mocidade que se interroga aí achará o formulário mais curioso para instruir-se, pois compreende a regra e a contra-regra, fundidas pela experiência. Sem nada de didático, a poesia da firma Cassiano Ricardo oferece as soluções mais variadas. Não que pretenda inculcá-las; elas é que se insinuam à admiração, pelo poder de perturbação emo-

cional que o verso traz consigo quando partindo do ponto onde a sensibilidade geral se encontrava na véspera, abre uma picada nova.

Assim, ao lado do bailarino métrico, há entre os Cassianos um manipulador de palavras, que não se contenta em empregá-las nos significados por assim dizer históricos, do dicionário, ou naqueles outros privativos do poeta, de cada poeta, que está sempre reinaugurando a linguagem. Ele não só se permite criá-las, como Belfugor, Fulgobel (que ainda recordam Belphegor e Lusbel) ou lunocípede (que torna mágico o aparelho infantil), como pratica incisões na pele de palavras antigas, denunciando-lhes a anatomia imprevista: "g'avião", "M'orfeu", de sorte que cada palavra fica sendo duas, que digo? três. Mas ainda isso carece de importância para o grupo Ricardo, a que me refiro.

O Cassiano mais profundo é o que surge depois desses batedores, desbravado o terreno. A princípio, supõe-se que vai fazer apenas — e já seria muito — o processo crítico de sua época. A bomba de hidrogênio, a câmara de eletrocução, o arranha-céu de vidro, o grotesco burocrático, a "máquina de fazer chorar" que a polícia põe em funcionamento nos comícios, são materiais imediatos de que ele se utiliza para a meditação poética. Mas o que realmente lhe interessa é o princípio enigmático, a essência das coisas, e não a sátira, o protesto ou o lamento pelo espetáculo absurdo que se desenrola interminavelmente no mundo. Ele se reveste da maior humildade e inocência, chega a assumir um estilo chapliniano, para surpreender o mistério e dele participar. Lembra-me realmente Carlito, ao atirar o seu "disco voador carregado de amor", ou quando assim se define:

O inocente em estado de flor,
O inocente por sua nudez,
O inocente por falta de culpa,
O culpado pelo que não fez.

Ou quando acorda involuntariamente três pequenos leopardos que dormiam no seu jardim; ou ainda quando seu anjo da guarda se converte num pobre guarda-noturno. E como Carlito, se não pode transformar a vida com esse lirismo embebido de "humour" e melancolia, deixa pelo menos em nós a notícia, a suspeita, a nostalgia de um mundo com outra comodulação, em que "verde é o cavalo — Rocinante dos doutos".

Amiga, leia e estime os tantos Cassianos Ricardos que há neste livro grande, de uma beleza travosa. No fundo, sob a diversidade de técnicas, interesses e temas, ele é um só e admirável poeta, que nos ajuda a compreender o nosso tempo e a dele nos libertarmos pelo comovedor *non-sense* da poesia.

In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1957.

Perfil de Cassiano

José Guilherme Merquior

CASSIANO RICARDO é hoje um dos nossos maiores poetas. Através de quarenta e sete anos, sua obra mudou muito — comparativamente mais do que qualquer outro grande modernista — mas sempre se alterou da maneira mais legítima, de acordo com as necessidades mais autênticas de expressão. Um poeta que vestiu, com a maior humildade, todas as roupas que a emoção da vida lhe exigiu; e escolhendo um novo estilo, quase se limitava a obedecer ao curso dos acontecimentos e dos ambientes, sem querer fingir de isolado ou evadido. A sua estréia como parnasiano foi superada pela participação histórica, embora retardada, no processo do modernismo e da nacionalização da literatura. *Martim Cererê* sintetizou essa atitude telúrica, de prazer pela terra e amor pelas suas origens. O poeta cantava a experiência-Brasil. Mas dava por suposta a eliminação do alienado, do culto ao estrangeiro, e preferia se lançar de uma só vez na tentativa de penetrar a aventura nacional. Não admira que tenha irritado alguns dos outros *rebeldes,* ainda na fase da demolição. Seus ritmos foram suspeitados de retorno ao antigo. As imagens, as rimas como essas, de "Lua Cheia":

Boião de leite
que a Noite leva
com mãos de treva
pra não sei quem beber.

E que, embora levado
muito devargazinho,
vai derramando pingos brancos
pelo caminho...

cheiravam a heresia... E no entanto, para descobrir o Brasil, a sátira algumas vezes deveria ceder à reconquista do estado lírico. Que essa retomada não desdenhou a técnica da poesia nova, é evidente; as suspeitas eram bem infundadas, e a prova é a velocidade, os adjetivos sintéticos, o *mood* eletrizante de "Relâmpagos.

A onça-pintada saltou tronco acima que nem um relâmpago de
[rabo comprido e cabeça amarela:
zás!
Mas uma flecha ainda mais rápida que o relâmpago fez rolar
[ali mesmo
aquele matinal gatão elétrico e bigodudo
que ficou estendido no chão feito um fruto de cor que tivesse
[caído de uma árvore!

Mais tarde veio o momento em que Martim, sem deixar de ser brasileiro, troca a paisagem externa pela moral: *Um Dia Depois do Outro* (1947) reúne os poemas de contemplação interior aos da percepção do mundo moderno. Os críticos saudaram essa mudança como uma reestréia; e de fato, era a evolução mais audaciosa que o modernismo conhecera. Cassiano se humanizou; ou melhor, aprofundou-se no humano, escavando no "brasileiro" as camadas sensíveis de conduta universal. Do pitoresco ao psicológico; mas psicologia de homem-entre-os-outros, denúncia da dor contemporânea, de quem se sente inocente pela própria extensão dos crimes alheios ("Elegia") — ao mesmo tempo que sabe ser inútil a esperança passiva, e propõe uma outra capaz de ser "não-abdicação diante da vida". Um poeta *presente,* querendo viver sem evasões, que aceita a luta e considera a eternidade uma forma de não-existência; não-existência, porque a for-

ça do atual, aqui e agora, exclui o eterno como abstrato sem peso e sem resultado. Cantor solidário, de convivências, cheio de terror diante do suicídio; pois sente, no gesto do suicida, um assassínio coletivo, uma resposta social — a negação violenta da existência em comum, da sociedade e da natureza:

> Ah, ele conserva ainda
> na mão a arma com que apagou o sol e as estrelas.

Cassiano se compromete, se divide, se prende aos homens e ao tempo e ao lugar de todos. Embora guarde as origens do lirismo individual, como quando à mãe morta envia esses versos infinitamente comovidos:

> Só me resta agora
> esta graça triste
> de te haver esperado
> adormecer primeiro.
>
> .....
>
> .....
>
> Sou um ramo seco
> onde duas palavras
> gorjeiam. Mais nada.
> E sei que já não ouves
> estas vãs palavras.
> Um universo espesso
> dói em mim com raízes
> de tristeza e alegria.
> Mas só lhe vejo a face
> da noite e a do dia.

ou busca dentro de si próprio as dolorosas verdades da *condição humana*: a angustiante compreensão do hereditário —

> Não fui quem sou, quando nasci.
> Nem sou quem sou, quando amo.
> Nem quando sofro.
> Porque coexisto. Porque a angústia
> é uma herança.

e na descoberta ferida da sua individualidade irredutível:

> Este rosto que é meu, mas não por causa dos retratos
> ou dos espelhos.
> Este rosto que é meu, porque é nele
> que o destino me dói como uma bofetada.
> Porque nele estou nu, originalmente.
> Porque tudo o que faço se parece comigo.
> Porque é com ele que entro no espetáculo.
> Porque os pássaros fogem de mim, se o descubro
> ou vêm pousar em mim quando eu o escondo.

Com *A Face Perdida* (1950) essa nova órbita de expressão adquire maior apuro técnico. O estilo amadurece com o autor. A imagem é cada vez mais forte ("O beijo com que a tarde/me ensangüenta a boca"), o ritmo mais seguro. O erotismo de "Geografia Amorosa" é tão cerrado quanto poderoso. O poeta do disforme ("Só amo as coisas / que não têm forma") é, paradoxalmente, o dono de formas progressivamente enérgicas. Mas continua a sentir-com-os-outros, mesmo infeliz,

> Já me desceu ao corpo
> uma tristeza exata

porque reconhece, na vida, um fazer-se, uma criação ("Desejo"), e, da sua pessoa, sabe que vive em luta, em pena e inquietação:

> Eu sou eu mesmo, o que nunca foi outro.
> Eu mesmo — o eternamente condenado
> a obedecer à física do estômago,
> não obstante ao pão preferir a rosa.
>
> A exibir meu sinal, qual fez Ulisses,
> ao retornar, aos seus, e já ignorado.
> A ter, na vida, um número de porta,
> por onde entrou, e há de sair meu corpo.
>
> Eu sou eu mesmo, o pra sempre forçado
> a seguir para a frente de batalha,
> a voltar caminhando, em carne e osso,

sobre minhas feridas. E — já morto, —
a provar, quanto mais desfigurado,
que nunca fui tão eu, tão nenhum outro.

até no último instante recusando evadir-se. Os seguintes *Poemas Murais* ainda acentuam o tom coletivo, com a visão precisa do valor da máquina e a reafirmação de que a luta se faz aqui embaixo, "pois a glória não está nas alturas,/ Está no chão, está na luta áspera / da planície, da rua" — enquanto o poeta, cada vez mais fraterno, se mostra honesto até a extrema simplicidade:

os meus maiores inimigos
seriam a complicação, o ornato
o colarinho duro, o parnasianismo
e a gravata.

O *Arranha-Céu de Vidro,* de 1954, é uma firme preparação do último Cassiano: ritmo bem lançado, cada vez mais para o curto; imagens límpidas e quase inteiramente funcionais. A "Ode Sáfica" já pode ser um grande exercício no modelo grego; pois a poética de "Orfeu" permite muito ao poeta livre do mundo, da natureza e sobretudo de qualquer lei mecânica e prevista. Ao mesmo tempo se apura a vigilância do presente, a consciência prática do instante agora. O poeta se decide sem hesitação pelas atitudes de assumir o universo. Nunca se colocara tão longe das gratuitas fantasias —

Não quero mais saber do surrealismo,
nem da branca nuvem,
quero a minha cabeça.

como agora, quando nada mais consegue iludi-lo, na sua sólida convicção de que só a mais estrita responsabilidade pelo *atual* é realmente palpável; de que é vazio tentar fugir desta existência, querer a fuga impossível:

Não espero outra vida, depois desta.
Se esta é má
por que não bastará aos deuses, já,
a pena que sofri?
Se é boa a vida, deixará de o ser,
repetida.

O modo de dizer essas coisas da vida e de dura moral, nesse estilo também rijo, parece privilégio de Cassiano, e só lembra Fernando Pessoa. É a concisão natural, nascida de um pensamento fechado, definitivo, inabalavelmente gravado. Reconhecimento mais pleno da vida eu não conheço; nem sei de simplicidade mais grávida do que esta:

A paisagem é minha
só porque tenho olhos.
O pássaro é meu
só porque tenho ouvidos.
Amo com a mão as coisas
que o estar aqui me deu.

canção que soa surda, palavra de vôo direto, grito, no entanto sereno e calmado pela nobreza de que se veste: essa beleza severa do último estilo dos grandes poetas.

De mais "último", no entanto, são os dois volumes de 1960, *Montanha-russa* e *A Difícil Manhã*. Do Cassiano, por excelência, filósofo concreto: impondo pensamento ao cotidiano, ao trivial e singular. Poeta pensador, mas sem abstrações, que não especula fora dos objetos, e surpreende o conceito ao longo do diário, do sensível e comum. Sem usar, portanto, as abordagens tradicionais do poema filosófico, a que prefere a rapidez de um *flash*, de um instantâneo da idéia em plena conversa com o mundo. Captação de uma intimidade onde o lirismo é o primeiro a surgir, do que menos se espera, na imagem mais viva:

o relógio
soluça como um pássaro
em meu bolso

e onde o ritmo se faz dócil ao pensamento; vejam a propósito, como o balanço do metro sugere a instabilidade da existência—

já o ser inquieto não
está em nenhum lugar
porque a inquietação já
é uma forma de não
estar nunca estar.

O verso oscila como a própria idéia. Talvez por ser tão vário, chegue a essa grande dose de funcionalidade; pois vai das fronteiras do concretismo ao soneto, passando por uma espécie de *contraponto* irresistivelmente expressivo, de metros confrontados num jogo de fino equilíbrio. O ritmo (e o timbre) de um poeta maduro para enfrentar as quatorze linhas da maneira mais pessoal —

> Não amo o espaço que o meu corpo ocupa
> num jardim público, num estribo de bonde.
> Mas o espaço que mora em mim, luz interior.
> Um espaço que é meu como uma flor
>
> Que me nasceu por dentro, entre paredes.
> Nutrido à custa de secretas sedes.
> Que é a forma? Não o simples adorno.
> Não o corpo habitando o espaço, mas o espaço
>
> dentro do meu perfil, do meu contorno.
> Que haja em mim um chão vivo em cada passo
> (mesmo nas horas mais obscuras) para
>
> que eu possa amar a todas as criaturas.
> Morte: retorno ao incriado. Espaço:
> virgindade do tempo em campo verde.

e para fazer do soneto uma voz profunda, clara e dominante. Esses dois livros de Cassiano abrem toda uma técnica. Há neles um clima de culminância, de arte contente consigo mesma, e que por isso reinventa a cada verso uma linguagem. Um "otimismo" verbal de poeta chegado ao mais alto lirismo tornado mitológico, com o aparecimento de figuras — como em Yeats — que são personagens-símbolo. As *dramatis personae de Montanha-russa* têm essa categoria; e entre elas, pelo menos uma, o sofrido Jim Hull, é capaz de fazer carreira como o Juca Mulato da nossa poesia grave. Um idioma poético expansionista, empreendedor, que do próprio assunto linguagem gosta de extrair seus símbo-

los: o elfo Mafaguifo, Ariel da palavra, deliciosa expressão do que há de lúdico na língua:

> Mafaguifo tem o hábito
> das palavras em grifo.
> Mafaguifo grifa muito
> tudo quanto me diz.

Os temas só podem se beneficiar de um tratamento assim. E de fato, a paisagem esquelética de "Festa no Morro", com sua forte carga social; o espelho, tema cíclico em Cassiano, imagem da imperativa exigência de viver melhor, o espelho que não poupa nada e indica a necessidade de autocorreção; a consciência do *outro,* também antiga na obra do autor, agora dramatizada até as últimas conseqüências (estar no mundo é viver em grupo) —

> Não matarás, sem que, no mesmo ato,
> te suicides num só relógio exato.

e, sobretudo, a velhice, a aflição de se sentir velho, são motivos poéticos magnificamente desenvolvidos pelo Cassiano de 1960. O último é realmente superior, pela emoção, pela absoluta nudez dessa grande dor da idade, às vezes sublimada e contemplativa:

> Meu coração é hoje um pássaro
> pousado na árvore que eu fui.

outras vezes quase violenta, ressentimento contra a vida muito áspera, cansaço de viver em guerra; um lirismo que poderia ser uma fala do Rei Lear:

> Arranquem os meus olhos
> já sujos de prazer.

Vamos deixar por aqui — simplesmente entrevisto — esse perfil de Cassiano Ricardo. Perfil, que é uma parábola; a grande curva de um poeta que jamais foi surdo ao apelo do mundo e do século. Que pratica hoje em dia, exemplar e mestre, uma poesia *objetiva,* não por excluir a emocionada intervenção do

indivíduo — mas objetiva, daquela objetividade essencial que consiste em dirigir o sentimento para o coração de todos, a emoção para o nervo social, e daí retirar uma suma de pensamento simultaneamente lógico e dramático, conceito e paixão. Cassiano Ricardo, entre os poetas do modernismo, é agora o mais vasto tratador de uma poesia de endereço *coletivo*.

In *Razão do poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pp. 69-76.

Poética de Cassiano

Menotti del Picchia

OSWALDINO MARQUES oferece ao ensaio brasileiro um dos mais profundos e originais estudos de análise literária ao entregar à Editora Civilização Brasileira seu *Laboratório Poético de Cassiano Ricardo,* tomo de mais de quatrocentas páginas, aliás lindamente impresso nos prelos daquela Editora. Dissemos "análise literária e não crítica literária" dos poemas monumentais do grande vate paulista porquanto o trabalho de Oswaldino Marques talvez inaugure um gênero de crítica específico, iniciado entre nós, se não me engano, pelo estudo de Ledo Ivo, *Preto no Branco,* sobre um poema de Manuel Bandeira. Aliás, esse curto ensaio de Ledo Ivo é uma imersão lúcida e aguda, por uma ágil inteligência e uma rica sensibilidade, não apenas na essência lírica do poema de Bandeira, com uma minudente revelação das sábias malícias da técnica artesanal do artista.

Oswaldino Marques carreou, para seus estudos, um material lírico rico e profundo, isto é, a copiosa obra poética de um dos maiores poetas do continente. A personalidade literária de Cassiano Ricardo dealbou antes da Revolução Modernista afirmando-se, desde logo, como uma das mais poderosas forças da poesia brasileira. Veio somando sabedoria e experiência, fazendo

crescer em substância a potencialidade da sua poética, que culminou, em plena hora presente, na coletânea de poemas que são objeto do ensaio de Oswaldino Marques.

As longínquas raízes parnasianas da sua arte alentaram seus processos de expressão para a arquitetura formal do verso como uma coordenada basilar ao trato da sua linguagem lírica. A constante dessa herança verbal presidiu às manifestações mais diversas das suas fases a acusar sua profunda consciência artesanal. A longa presença do poeta na fila das nossas lideranças literárias o projetou — nas sucessivas fases que o movimento cinemático do mundo em transformação coloria a evolução da nossa atividade criadora — sempre atualizado pelo espírito da hora. Essas mudanças de posição do artista diante do sentido lírico do instante, que não eram versatilidade virtuosística mas autêntica adesão do artista ao fluxo do tempo, obedeciam àquele imperativo dialético da integração progressiva de cada momento emergente diante do superado oposto que o precedeu. Assim o parnasiano da fase inicial, o romântico, o épico de *Martim Cererê,* o pesquisador revolucionário dos *Borrões de Verde Amarelo,* o modernista dos *Poemas Murais,* mantinha sua unidade interior para atingir as altitudes transcendentes de *João Torto e a Fábula, O Arranha-céu de Vidro* e demais poemas das *Poesias Completas.* O largo ciclo ascensional do artista foi uma soma de posições líricas decorrentes de absoluta autenticidade. Essa constante, não apenas ia assegurando a sobrevivência do poeta, como o conduziu, mais poderoso e apto, à fase atual em que se revela um dos poetas mais completos do panorama literário contemporâneo.

O que Cassiano Ricardo adensou de sábio, de mágico, de lírico nos seus poemas últimos, atingindo o ápice da sua carreira, Oswaldino Marques submeteu ao crivo de uma verdadeira vivissecção crítica como quem, querendo penetrar na misteriosa essência de um organismo, o sujeitasse aos mais argutos testes e variadas análises. Um poema é, de fato, um organismo, um binômio de matéria e espírito. O corpo verbal que encerra a mensagem lírica se integra no ser literário que o gênio do poeta gesta e partureja como uma criatura viva. Toda sua carne gramatical, animada pela alma do seu sentido, é parte integrante da criação literária, um todo global que é forma e idéia, gramática e emoção e, ao mesmo tempo, ritmo e música. Para simbolizar o milagre da criação poética só encontramos uma correspondência no Mistério da Encarnação mercê do qual a matéria, ao impreg-

nar-se do espírito do Deus, que a encarna, se transfunde, também, em coisa divina. Tocada pelo sopro da poesia, a palavra torna-se carne lírica, funciona como parte integrante do inefável mistério poético. Os timbres; a mágica repercussão do sentido unívoco do vocábulo certo explodindo, na sugestão das suas surpresas semânticas; a música dos sons medida pela cadência rítmica, toda essa parte formal do poema, essencial para torná-lo pura obra de arte, pertence à técnica do artista. Essa contribuição artesanal do fabricador do poema — parte somática da criação resultante de sofrida experiência, senão de incontáveis pesquisas — interessa o crítico porque, principalmente na poesia de hoje, é o elemento de expressão essencial à criação da obra-prima.

Para examinar a substância e a técnica que compõe e estruturam a arquitetura monumental de *João Torto e a Fábula, O Arranha-céu de Vidro* e outros poemas modernos do autor de *Martim Cererê,* é que Oswaldino Marques montou seu *Laboratório Poético de Cassiano Ricardo*. Já essa função da crítica literária se transfere para a área de magia e da ciência. É que a poesia de Cassiano se insere nas múltiplas implicações do mundo moderno, mundo no qual foi violentada a ordem clássica do Criador, resultando uma revolucionária revisão nos valores éticos, estéticos, políticos e sociais e abrindo-se, com a Era Atômica, uma nova página na história do Homem. Mundo da eletrônica, da desintegração da matéria, da cibernética, do automatismo, da astronáutica, do desmantelamento da própria ordem sideral na qual fantasmas *robots* mecânicos, cavalgando teleguiados, reformam a astronomia de Kepler e de Copérnico colocando, nos céus pávidos diante da sacrílega audácia do homem, constelações de artificiais e inéditas estrelas.

Em mais de quatrocentas páginas Oswaldino Marques percorre o mundo poético de Cassiano começando pela sua gramática lírica, suas descobertas verbais, a criação imaginosa do seu próprio léxico. Depois o universo das suas idéias, a integração do antigo, no moderno, do mito com a descoberta da jato-propulsão — Isaías no carro de fogo, Apolo no plaustro solar, Gagárin na cápsula teleguiada a rimar ciência com poesia, redescobrindo que o "mundo é azul" esquecido, porém, de que o esplendor do novo sol é a expressão letal da bomba de Hiroxima...

Depois os temas fundamentais de uma geração: "antropofagia", o rasgar de virgens caminhos nacionais rastreados pela "Arte", a posse sócio-política do país, do seu homem e da sua

paisagem. Depois toda a problemática do Hamlet moderno, o tormento da sua cosmovisão, sua dúvida e seu desespero na pesquisa de verdades-enigmas, que se espraiam cosmos afora, a distender ao infinito o território de uma perplexidade, de uma frustração, do nosso terror agora cósmico e dessa trágica constante humana que é nossa miséria.

Neste magistral ensaio que crava, na vida literária do país, um marco da maior significação, pois transfere para um alto clima cultural o estudo das obras fundamentais do pensamento e da arte contemporâneos, Oswaldino Marques, com digerida erudição, profunda sensibilidade e lúcida inteligência exaure a análise da temática cassianiana, da sua técnica de artista e da força do seu pensamento expresso com emoção e beleza.

In *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1964.

Montagem Sobre um Breviário de Poética

Walmir Ayala

a) a ameaça neopoética de uma viagem à lua
b) LINOSSIGNO — fórmula de um laboratório poético.

Tendo em vista a importância do estudo de Cassiano Ricardo *Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda,* a ser lançado já, pela Livraria José Olympio Editora, intentamos esta "montagem", que é ao mesmo tempo uma véspera e uma instigação ao leitor, para que se aprofunde na claridade precisa e urgente desse ensaio. Um poeta, que é ao mesmo tempo um laboratório, que constrói e se observa constituindo, Cassiano Ricardo constitui fisionomia à parte em nosso panorama poético, um delirante da lucidez. Suas palavras, que são fruto de experiência, servirão de esquema ao poeta novo e ao leitor interessado em poesia. Por isso, nos antecipamos nesta montagem precária, tentando demonstrar o que é o livro, o que promete e possibilita, as perspectivas que abre, as instigações que forja.

"A vanguarda a que se refere o título deste ensaio precisa pois, ser encarada, em seu justo sentido. O que se procurou em

Jeremias — e aqui me permito mencionar meu próprio caso — foi elevar fatos novos a estado de linguagem poética segundo as suas próprias exigências de configuração. Por me parecer que cada fato novo tem a sua linguagem" (p. IX).

"Só é poema o que foi "trabalhado" para que o fosse (para que fosse poema e não outra coisa). Crasso preconceito, relembre-se, o de que a arte era algo que o homem fazia quando não tinha o que fazer. A arte sempre foi, ninguém o ignora, uma forma de trabalho. Talvez a única em que a criatura, qualquer que fosse a sua condição social, tinha que trabalhar. Ou em que artistas e operários se reuniam (como na construção de estátuas ou de templos) numa época em que trabalhar era coisa que desonrava e dividia a sociedade em castas" (p. 96).

"Antes de escrever, o homem desenhou; mas antes de desenhar o homem falou (Heródoto disse: cantou como pássaro) e a poesia nasceu com a linguagem. Mas o poema nasceu do desenho que foi o meio pelo qual a linguagem veio a ser escrita (desenho de sinais)" (p. 96).

"Que haverá de mais poético do que o convite de Kennedy a Kruchev para que USA e URSS realizem, juntos, a primeira viagem à lua?" (p. 92).

"Mais: só a poesia (politicamente) abre caminho contra as opressões, contra a arte dirigida, por ser a suprema forma de liberdade. Veja-se o que se passa na Rússia, hoje. É pela voz dos jovens poetas que respira a alma do povo. Rasga-se um quadro, quebra-se uma estátua, proibe-se uma música; não adiantará rasgar ou proibir um poema". (p. 93).

"A forma é que obedece, como ninguém ignora, a uma evolução crítica e só ela é que entra em crise, com reflexos, é natural, sobre a poesia. Ou é o verso, que é convencional, ao passo

que a poesia é vital. Tão vital que existe desde que o mundo é mundo e ainda não foi suprimida". (p. 81)

"Há quem queira ver no letrismo uma forma de escapismo. Como se cada letra não fosse algo de estritamente humano, pois — ao que se saiba — a Natureza nunca produziu o alfabeto... Como se o mundo de hoje não obrigasse o homem a caminhar entre letras — o H da bomba atômica, as siglas URSS e USA; como se um pedido de socorro não fosse dado com três letras, numa hora de desespero, sos; como se a letra, em si mesma, não estivesse ligada indissoluvelmente à civilização, aos monumentos rúnicos, à estética, à liturgia, à magia, ao poema de hoje" (p. 78).

"Mas a poesia não se dirige apenas aos de raciocínio claro, para os comover e obrigá-los a duvidar de si: dirige-se muita vez a consumidores que nem sequer prevê; não indaga quais eles sejam e qual o grau de receptividade (ou de capacidade de aquisição) de cada um. O poema é, por assim dizer, um produto que se joga no mercado das preferências culturais, óticas e sensíveis, hoje muito mais receptivo e amplo que o de ontem. Não fica à espera de ser compreendido mas luta contra a incompreensão do maior número. O seu processo não é o de abdicar mas de se impor, na certeza de que trabalha, também. a fim de abrir caminho para a sua própria compreensão". (p. 75)

"Só a nossa morte fará que as palavras morram em nós. A morte de um corpo significa a das palavras que moram nele. Por sua vez, as palavras só morrem quando se dispõem a morrer de sua própria morte: de morte especificamente sua". (p. 69)

"Acabou-se com o "melífluo" do Romantismo e, a um só tempo, como o "metrífluo" da versificação clássica. Iludia-se o ouvido com a música, com a sonoridade fazendo-se passar por poema o que era apenas som, métrica ou discurso. Hoje o poema expurga, do seu corpo, esses elementos parasitários". (p. 60)

Não é mais o caso (conclui-se) de se ver o verso onde ele não faz falta. O que importa é a "visão global", desversificante e simultânea do poema ou da página que o integra. Poema que tenha um sentido de soma, em sua autonomia. Com palavras "ilhadas", como em "Cemisfério"; ou "em movimento circular", como em "Rotação"; ou com interligações longitudinais e transversais que obnubilam o verso, mesmo quando este teima em aflorar, como em "O Homem-Rã". Pra que a palavra "verso" (que ainda persiste) não me importunasse mais, opus-lhe o nome de "linossigno".

"Linossigno" resolve para mim o problema.

1.º) por significar "linha" (lino) pois toda frase, ou mesmo uma só palavra tem, na linha, qualquer que seja a posição, a sua espinha dorsal. Por mais que se desarticule (repita-se aqui o que já me coube dizer inicialmente) a palavra (Cummings), com letras maiúsculas pelo meio, tmeses e atonização de fonemas, a linha nunca poderá, em nossa língua, ser suprimida. Mesmo um poema ideogrâmico, baseado na sintaxe visual, que perturba a "leitura unidirecional" (Oliveira Bastos) se até certo ponto dissolve a frase, não evita a linha (quebrada, vertical, cruzada) sob pena de se tornar caótico.

2.º) Por significar "signo" sobre o seu suporte gráfico, incluída aí a fisicalidade de *tipo em linha* (linotipo). Embora Sartre insista em que a prosa é que é o "império dos signos". Uma vez que a palavra, na elaboração do poema, se perde o seu signo usual, no sentido sartreano, voltando a palavras — coisas, recebe novo signo que o poeta lhe impõe. Signo — o caráter que o poeta inventa para a palavra na frase que o poeta inventa como unidade de composição (a palavra icônica). Ou melhor: signo, não só no sentido lingüístico, como no estético e até no icônico, este último no poema visual.

3.º) Por ser toda a arte um processo de sinais e signos, na modernissima definição de Max Bense, e daí não se poder excluir a arte poética (p. 40).

Exemplo de um poema de Cassiano Ricardo, em linossigno:

O HOMEM-RÃ

Homem-rã, palmípede
Com o meu tubo de respiração
repentina.
Desci pela porta do espelho
ao Índico, ao Mar da China
ao Mar Vermelho.

Não ia buscar um troféu.
Nem procurar o anel da rainha
na treva submarina.

Fui só chorar, que o mar ensina
a forma elementar
de bem chorar, ou, pelo menos,
de chorar mais a fundo.

O filho da cidade mecânica
já não chora.
A física industrial lhe seca
a lágrima.

Remédio, ir chorar onde está
a origem das coisas.
Onde está o sal, a água
dos meus olhos.

Chorar — necessidade bíblica.

Este poema é do volume *Jeremias sem-chorar*, de Cassiano Ricardo, edição recente da Livraria José Olympio Editora. O volume de poemas somado a *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda,* representam o outro alto momento poético deste ano (o primerio foi *Solombra* de Cecília Meirelles, com outra espécie de invenções e surpresas). Mas Cassiano vem com a força de seu laboratório incessante, usina de matéria poética em permanente labor, forja viva e incansável onde o mundo se amolda a partir do que adquiriu evoluindo, para um futuro em que linguagem e progresso se encontrem e reconheçam.

In *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 9 jun. 1964.

Duas ou Três Coisas Sobre Cassiano Ricardo

Eduardo Portella

A TRAVESSIA movimentada de Cassiano Ricardo tem início naqueles instantes indefinidos que antecedem ao Modernismo. Mas se define e assume o seu definitivo contorno poético ao comprometer-se, impulsionar, e confundir-se com todo o processo de modernização da nossa literatura. Dos dias auriverdes do primeiro modernismo até a compreensão planetária da modernidade, aprofundada nas obras *Jeremias sem-chorar e Os Sobreviventes.*

Em busca do poema planetário

O livro de Cassiano Ricardo, *Jeremias sem-chorar* (1), reaparece numa edição farta de indicações biobibliográficas, de anotações críticas, de letreiros luminosos, com indisfarçável propósito de evitar que o leitor incauto tome o caminho da contramão. Talvez seja um expediente normal. O leitor incauto é cer-

1 RICARDO, Cassiano, *Jeremias sem-chorar*. 2.ª ed. rev. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

tamente o leitor mais assíduo. Mas receamos que essas antecipações sejam também um cerceamento da nossa liberdade crítico-criativa. Afinal de contas, o que normalmente fazemos na arte é buscar também a nossa própria verdade. A arte é uma relação medida de sujeito e objeto.

O mundo automático:
a fábula.
E eu, entre o obséquio
e o suicídio.
Sem o sal da lágrima.

O poema de Cassiano Ricardo é a celebração do mundo humano e a denúncia dos desvios tecnicistas. Neste mundo robotizado, comandado pela ditadura da máquina, o homem não ficou reduzido a uma figura anacrônica? Ainda há lugar para o homem na era planetária? Um Jeremias sem-chorar é ainda Jeremias?

O mundo do terror
e do encanto
me obsta o pranto.
Subtraído à lei
da gravidade
perdi a noção
do que é grave.
A cidade mecânica
timpânica
me fez um objeto
concreto.

Estas são algumas "razões pra não chorar", com que Jeremias se apresenta logo no início do volume. Herói "cibernético", Jeremias conta como a máquina foi substituindo o mecanismo da lágrima, "sinal da identidade e origem humanas". Há nele um tom ao mesmo tempo nostálgico e esperançoso, na medida em que identifica o impasse da noite ocidental e anuncia a aurora espacial. Por isso o poema de Cassiano Ricardo é um poema dramático, onde o jogo, o conflito, a contradição, configuram o espetáculo duvidoso de uma história sem arte. Porque essa espécie estranha, a que Henri Lefebvre denominou "cybernanthropes", considera a arte um fenômeno de superestrutura, uma

peça ociosa na engrenagem do progresso. A arte evidentemente não promove o desenvolvimento econômico; mas capacita o homem a promovê-lo humanamente.

Não falamos daquela arte em que a medida é o "belo"; mas de um "belo" em que a medida seja a existência. Arte, ou qualquer coisa que modifique o seu nome mas não ocupe o seu lugar, como núcleo fundador de experiência. Essa arte vem sofrendo uma progressiva corrosão, ao longo da recente história do Ocidente. A revolução industrial completou a alienação da arte, fazendo dela uma mercadoria; coisificou a produção artística, entregando-a aos caprichos da oferta e da procura. Assistimos a uma tecnicização da arte, onde são afogadas as possibilidades da "razão prática". Como se a verdade da ciência fosse a mais importante, a mais originária de todas as verdades. Neste mundo de mais ciência e menos arte, que se debate pateticamente entre "a precisão da máquina/ e a minha precisão", qual o lugar e o papel reservado ao homem? Sobretudo quando sabemos que

Um simples equívoco
de fonemas ou de telefonemas
entre os dois hemisférios
uma troca de b por p
e o mundo explodirá
em nossa mão.
(p) bomba.

A questão mais fascinante da literatura hoje é precisamente essa busca desesperada de uma linguagem capaz de ser ouvida numa época tão surda para as manifestações culturais abertas. E Cassiano Ricardo, pesquisador infatigável, procura respostas para esse desafio incrustado no interior do fazer literário. Mais apreciável até do que a colocação problemática, que revela sem dúvida a consciência profunda do seu instante, é o esforço por solucioná-la ao nível da linguagem. A palavra poética só é significado em função ou como decorrência de um significante. Ela não tem porque ser simplesmente um *signo* da realidade, ela não tem porque apontar para fora de si. A palavra poética é antes uma *imagem* da realidade, uma *palavra-coisa*. Mas para que não desvirtuemos o caráter originário da *mímesis*, é indispensável entendermos a imagem não como objeto projetado porém como a

constituição do objeto, uma vez que a *imagem* cria a realidade, é a realidade.

A obra de arte é aberta não como unidade mas como possibilidade expressiva. E é certamente por assim entender que Cassiano Ricardo elaborou esse longo canto unitário, alguma coisa de roda gigante, de seriado. Com o seu tempo próprio, movimento preciso em direção a um núcleo unificador: a preservação da humanidade do homem. Com o seu espaço, o correspondente local onde se realiza aquele movimento. Por isso o trabalho no interior do vocábulo ("(p) bomba", selvafricamente, "(s) terra", "m'ira", etc.), o linossigno, substitutivo planetário do verso, o poema espacial, acoplando imagem acústica e sentido.

Essa vitória estrutural do poema de Cassiano Ricardo deve-se particularmente à circunstância de que, na organização semiológica do linossigno, ele não reduz a linguagem a um simples fenômeno de comunicação. Sabe sem dúvida que a linguagem é preliminarmente comunicação, mera transmissão de um sistema de signos. Mas enquanto comunicação apenas, a linguagem esconde o seu caráter essencial, a sua condição de fundadora de signo. Porque o poeta, ao estratificar a experiência da sua época — *Jeremias sem-chorar* é exemplo preciso dessa estratificação, — ele nomeia, e esse ato de nomear é justamente um ato fundador de signo, sendo ao mesmo tempo a função fundamental, radical, da linguagem. Se reduzimos a linguagem ao puro aspecto comunicativo, nós sacrificaremos inevitavelmente esta que é a sua principal condição. Cassiano Ricardo soube compreender a linguagem como metacomunicação. E por isso se fez a palavra nervosa do seu, do nosso tempo. Poucos poetas brasileiros conseguiram, como ele, ultrapassar a pauta puramente individual ou local e transformar-se num intérprete universal do homem, do homem onde quer que esteja agora, consciente de que

> O mundo poderá ser salvo
> se o homem desfizer a distância
> que o separa de sua
> infância.

A ideologia da sobrevivência

A "folhinha verde na parede" indica o tempo e o modo deste livro-poema, a que Cassiano Ricardo deu o nome de *Os So-*

breviventes (2). Não é uma denominação gratuita ou acidental. Traduz e implica, deliberadamente, nova semantização; configura uma constelação temática nascida *da* e *para* a linguagem. Os sobreviventes são os habitantes sofridos da passagem; são os subprodutos da mesma ameaça. Como nos adverte o texto "Parábola",

Sobreviventes,
por morte
trans /
ferida
— eis quanto somos.

A demografia do poema se vê constituída por seres "mascarados de vivos", porque na verdade *sobre* ou *subvivos,* portadores de lesão ou ferida trans-cendental, seres que trazem consigo a presença compulsiva do tempo. E que fazem de Cassiano Ricardo um poeta radicalmente tópico.

Quem, como ele penetrou mais a fundo nessa trágica ideologia da sobrevivência, que é a porta larga do novo humanismo? Quem conhece, melhor do que ele, essa desconcertante fauna humana que aprendeu a ver, a ler, a ser ou a sobreviver, com os cogumelos de Hiroxima? Bem poucos, certamente.

A sobrevivência é todo um processo, ou um sistema, como quer o citado Henri Lefebvre. Plantada no coração da história, ela se formaliza poeticamente no interior da tensa dialética de linguagem e língua. Linguagem enquanto a estrutura geradora do signo que, no seu desdobramento dialético, se faz palavra diferenciada. E língua, enquanto sistema de signos, em sua tosca funcionalidade. Movimentando criadoramente estes dois termos da mesma dinâmica, Cassiano Ricardo elabora o discurso poético da nossa hora.

Constatando uma espécie de irmandade da sobrevivência, onde o Grande-Ninguém é o protagonista de todos os minutos, ele nos fala da *multidão solitária* que somos. Da multidão que leva consigo, por todos os cantos do mundo, ou por todas as mesas dos quatro grandes, o sentimento do medo, a consciência da ameaça. Aí se instala o estado de morte *trans/ferida.*

[2] Ricardo, Cassiano. *Os Sobreviventes.* Prefácio de Eduardo Portella. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.

A sobrevivência é particularmente uma dinamização deficitária ou unilateral da vida, na medida em que reduz o espaço existencial a apenas uma forma de presença. Todos os valores da vida são colocados a serviço da sobrevivência. E assim sobreviver não é mais do que subviver. Porque a existência é totalidade, é categoria pluridimensional. A sobrevivência é simplesmente *uma* função da vida. Mas no contexto de nossa história, no palco monocromático e prepotente da guerra fria, esta função absorve as demais funções. Verifica-se uma perda qualitativa, agravando a errância ou a apatridade originária do homem:

> O homem erra na Terra em
> que o seu destino é errar.

O fazer literário que não se localize criticamente no bojo desse universo será um fazer amorfo ou aleatório. Por isso Cassiano Ricardo é o saber da crise convertido em palavra poética. Predomina em seu poema a revalorização totalizante do homem. E neste sentido ele se coloca no pólo oposto ao da literatura oficial, hoje respirando através de pulmões artificiais, vítima da redução ou contaminação da taxa de oxigênio do ar. A literatura que não for crítica será uma literatura poluída. E a poluição estreita a pluridimensionalidade da vida, da mesma maneira que a literatura acrítica é agora uma construção inócua ou rarefeita.

Podemos identificar essa perigosa agenda com a visão apocalítica da história? Evidentemente, não. E não porque essa constatação enérgica e perspicaz em nenhum instante confunde-se com o niilismo ou a desesperança. O exercício da poesia-crítica, que tanto vem alargando o universo poético dos sucessivos Cassianos Ricardos — e poucos poetas são tão "plural" quanto ele —, é uma prática esperançosa. Certo de que, para além da ameaça, e tomamos emprestado as palavras de "Os Hereges", *existe a esperança,* a esperança do renascer, do novo despertar para *os que virão depois*. E quem alimenta e fortalece essa esperança possível é a perspectiva confiante da *solidariedade definitiva*.

É no interior da crise que se encaminha criticamente o impasse. Encaminhar significa abrir ou adivinhar caminhos. Estamos diante de um porvir que é todo o contrário da ilusão ou da fuga: é a esperança concreta, operante, tornada *praxis,* cuja principal meta consiste em romper o nevoeiro da sobrevivência.

Quando afirmamos que a sobrevivência é um processo, e já preparávamos a reversão literária do ideológico, pensávamos, antes de tudo, na transformação de linguagem que ela arrasta consigo. Porque não é apenas a sensibilidade da época ou a compreensão do outro que confere verticalidade à poesia de Cassiano Ricardo. Ideologia é, no âmbito do fazer literário, o conjunto de significados, o sentido último do discurso poético. Ela não preexiste ao poema; encontra-se disseminada por toda a literariedade. A ideologia é a totalidade da sobrevivência. Quer surpreender, na movimentação interna da estrutura sintática, na reorganização do discurso, a fundação do signo total.

Cassiano Ricardo, embora extremamente hábil na articulação de diferentes combinações morfológicas ou fonológicas, nunca se dispõe a decretar a demissão do signo verbal.

Mesmo porque o signo verbal é o mais radical de todos os signos. Barthes chega a mostrar que nenhum sistema semiótico se monta sem o apoio do signo verbal. O cinema mudo foi, conforme sua proposição, uma insuficiência técnica. E não resta a menor dúvida de que o signo verbal é o mais totalizador, sendo a uma só vez preciso e difuso. Capaz de exprimir diretamente a interioridade, revela-se paradoxalmente como o único sistema sígnico portador de uma estrutura constante e sólida. De maneira que a saída não está na liquidação pura e simples do signo verbal. Está, isto sim, no seu redimensionamento.

É o que realiza o *linossigno* de Cassiano Ricardo.

A meta-sintaxe do linossigno é uma resposta afirmativa em termos de dever ser literário. Muito mais do que certas elaborações "vanguardistas", a pesquisa linossignificante forjará o *logos* do artista planetário, ou do sobrevivente a quem, um dia, algum dia, se restitua a vida perdida ou diminuída no tempo da ameaça.

Tempo que encontrou, na palavra rebelada de Cassiano Ricardo, superlativa expressão da poesia.

Refundido para esta edição de artigo publicado em 1969.

Duas Faces de Cassiano Ricardo

Mário da Silva Brito

1 — UM CAMINHO PERCORRIDO

Para o volume de poesias escolhidas *Meu Caminho Até Ontem*, Cassiano Ricardo selecionou produções de várias fases de sua carreira de poeta.

Estamos, na verdade, em presença de um poeta de carreira. Porque há poetas que não fazem da poesia um exercício contínuo, uma atividade intelectual permanente. Visitados, um dia, pelo acaso da inspiração, tiveram a sua única oportunidade de transmitir uma mensagem de beleza. Mas, depois, silenciaram — e silenciaram para sempre.

Mário de Andrade já aludia à facilidade com que se é poeta na juventude. Continuar poeta pelos anos afora, é bem mais raro e bem mais árduo, sem dúvida. A carreira de poeta exige, pois, fidelidade à poesia, constância, perseverança, crença na arte, cultivo da emoção e confiança em si mesmo. Ser poeta é uma destinação, uma vocação, em suma. É também um ato de querer, uma obstinada decisão.

Esse o caso de Cassiano Ricardo. O próprio título desta coletânea — *Meu Caminho Até Ontem* — revela, no autor, a consciência que ele tem de sua condição de poeta e vale por um esclarecimento prévio ao leitor: toda a sua obra poética constitui o caminho que percorreu, representa, enfim a sua carreira.

Mas há, ainda, nesse título, uma limitação elucidativa e que melhor acentua estar o poeta empenhado numa carreira: o volume reúne aspectos do seu caminho *até ontem,* ou seja, de seus primeiros passos até o último livro que publicou. Assim, como que anuncia o aparecimento de outros, como que previne de que não encerrou, por enquanto, a sua obra. Na verdade, Cassiano Ricardo promete novos volumes de poesia. Como, no entanto, não os incorporou ainda ao seu patrimônio, não figuram, pois, em seu currículo, mesmo porque talvez venham a caracterizar uma nova etapa de sua poesia, uma face nova de sua personalidade, e, dessa forma, uma fase a mais de sua carreira.

Meu Caminho Até Ontem é, também, título crítico. Condiciona a atitude de quem o lê à idéia de tempo e fixa todos os seus poemas no plano do passado: o poeta somente poderá ser julgado pelo que fez e, no caso, pelo que selecionou.

É crítico ainda, porque assinala, no poeta, o senso do efêmero, do transitório, senso que pode dar a medida da inquietação do artista, da insatisfação que incomoda o escritor pela obra realizada. De fato, cada novo livro de um autor é uma estréia e cada livro publicado morre, para ele, no instante mesmo em que o prelo o põe nas mãos do mundo. Inquieto e insatisfeito, Cassiano Ricardo tem se mostrado várias vezes. Por isso mesmo, já disse:

"Poesia! única coisa
que, depois de sabida,
continua secreta..."

Houve um momento até em que o poeta chegou a banir de sua bibliografia diversos livros, considerando uns meras experiências e outros prejudicados pelos cacoetes de escola. Atitude que, nesta coletânea, reconsidera, em parte, e que não deverá manter, julgamos, pois, que o aprendizado de um escritor, mormente entre nós, onde a tradição literária mal se cultiva, é valiosa contribuição para a crítica, para o exame de sua evolução, e fecundo exemplo para as novas gerações.

Cassiano Ricardo é um poeta intranqüilo. Tem exercido a poesia como um atormentado ofício. Tem se imposto uma permanente superação de si mesmo. Tem se submetido a uma constante e severa autocrítica. Basta recordar que *Martim Cererê* — uma peça clássica da poesia moderna brasileira, como disse Carlos Drummond de Andrade — precisou de nove edições para encontrar a sua forma definitiva.

Crítica é também a seleção dos poemas reunidos em *Meu Caminho Até Ontem*. O volume não recolhe peças de toda a obra do poeta indiscriminadamente. Nele faltam, por exemplo, poesias de *Dentro da Noite*. livro com que Cassiano Ricardo, aos vinte anos de idade, iniciou a sua carreira poética.

Dada a público em 1915, essa obra é importante ao menos para a historiografia poética do Brasil. Nela o autor já se utiliza de versos heterométricos, chega quase ao verso livre, e o seu clima poético é penumbrista, sombrio até, estando, assim, divorciado da norma parnasiana, ainda imperante. Um crítico denuncia "um movimento ainda tropelado e indeciso" nos versos do estreante. Nesse desleixo formal apontado, está um sinal de insubmissão à predominância parnasiana, o que, aliado à atmosfera do livro, demonstra sintomaticamente que novos tempos estavam vindo. Nessa época, aliás, os primeiros gérmens da inquietação que fecundaria o modernismo podem ser assinalados. O motim simbolista já abalara a rigidez dos cânones métricos e rítmicos do parnasianismo — e o livro de Cassiano Ricardo, apesar do seu romantismo juvenil, pode ser documento importante para, junto com outros, caracterizar um momento de transição da cultura nacional, mesmo porque Manuel Bandeira somente publicaria *Cinza das Horas* dois anos depois, isto é, em 1917.

Cassiano Ricardo, no entanto, não perseverou na linha de *Dentro da Noite*. Era um poeta jovem, sujeito às influências, possivelmente impaciente, sufocado, por certo, pelas condições do próprio ambiente intelectual brasileiro. Mas que seu livro de estréia merece exame como peça histórica, mesmo como frágil documento e apesar de poeticamente imaturo, demonstra-o a esperança alimentada pelo seu crítico de que o novel cantor venha a ser "amanhã um adepto distinto" do parnasianismo, previsão em que, aliás, não errou.

Mas *Dentro da Noite* podia, perfeitamente, ser excluído desta seleção, sem prejuízo para o conhecimento da personalida-

de de Cassiano Ricardo. É que sua carreira poética começou, realmente, pelo treinamento parnasiano.

Depois de muito batucar versos rigorosos e obedecer teimosamente à disciplina da escola, o poeta enveredou pela experiência modernista, vindo a destacar-se na nova corrente, que a princípio não conquistara o seu aplauso, como um dos principais líderes das dissidências *Verde-Amarelo* e *Grupo da Anta.* Já agora o poeta está irremediavelmente comprometido perante os espíritos conservadores e acadêmicos e todas as esperanças parnasianas nele depositadas haviam ruído por terra. Deixara de ser um distinto corifeu das artimanhas passadistas para fazer-se um polemista quase quotidiano em prol das modernas formas e, sobretudo, de uma poesia de sentido nacionalista, de espírito brasileiro.

Escreve *Borrões de Verde e Amarelo* e *Vamos Caçar Papagaios,* que são esboços, rascunhos de *Martim Cererê,* poema do Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis. Com este livro, ganharia o Brasil mais uma tentativa de fixação de sua imagem. *Juca Mulato,* um dos primeiros poemas da fase de recuperação nacionalista, pode ser classificado como o canto de despedida da era agrária do Brasil essencialmente agrícola, e surgiu no momento em que a industrialização começava a abalar os alicerces rurais do Estado. O Jeca Tatu, de Lobato, simbolizava o País de pé no chão e denunciava as mazelas do homem rural paulista. O *Macunaíma,* de Mário de Andrade, pessimista e amargo, e talvez mais verdadeiro, pelo menos mais doído, daria um retrato do brasileiro "herói sem caráter". A valorização do primitivo, nele feita, implica em crítica à organização da sociedade ocidental, à ética cristã e em descrédito na máquina e nos estilos de vida adotados. O *Retrato do Brasil,* de Paulo Prado, fundamentaria, em forma de tese, outros aspectos da personalidade brasileira. *Martim Cererê,* porém, propunha uma visão épica da história pátria, exaltava o bandeirismo, buscava uma mitologia nacional, vinculava-se à civilização cafeeira e à civilização industrial. É poema da terra e da grande cidade. É um produto eufórico de um momento eufórico, de um instante de crescimento, de formação de uma consciência de grandeza. Cantava uma raça nova, produto da miscigenação, raça que fora anunciada pelos modernistas desde as primeiras horas do movimento e que devia produzir um tipo especial de brasileiro — esse filho de

todos os povos que constituía um povo original e diferente no mundo, que era feito da percentagem de todos os sangues — do branco, do preto, do índio e de todos os imigrantes. É canto nascido da crença na "democracia biológica", inventada, aliás, pelo próprio Cassiano Ricardo, ou seja, a democracia fundada na ausência de preconceitos de sangue. A idéia de uma raça resultada da síntese de todas as que fecundavam o País, especialmente nessa hora de trabalho e construção, teve em Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo seus principais defensores. Foi essa, mesmo, a contribuição fundamental de Menotti del Picchia para a aurora do movimento modernista. Mas o poema engrandecedor dessa raça está em *Martim Cererê*.

Martim Cererê nasceu ao tempo de forte luta política, de choques entre a mentalidade rural e industrial, de PRP em briga diária com o Partido Democrático, de lutas entre uma concepção política liberal e outra dogmática, totalitária até. Não sem motivo, portanto, o título de *Vamos Caçar Papagaios* encabeçará, antes de uma coleção de poesias, uma série de artigos de crítica à oposição...

O poeta neste passo é político. Dirá mesmo, certa vez, a um líder do PRP, que a revolução empreendida na literatura, era política. E político continuará por longo tempo, até se desiludir dos homens públicos, das correntes partidárias, das ideologias e verificar que:

"A política é uma arte
de enganar o próximo",

e parar, de repente, no seu caminho, nesse áspero caminho percorrido, e meditar na sucessão dos fatos, dos acontecimentos do mundo, no destino do homem nesses anos convulsos, terríveis, marcados de sangue, de dúvidas e atrocidades.

Ao chegarmos a este patamar de reflexão, o poeta simbolista é uma vaga reminiscência; não distinguimos mais também o parnasiano paciente, nem tampouco o modernista pitoresco e confiante, álacre e colorido, tão cheio de confiança e fé. Pois o que há, agora, é o poeta em face do homem, comungando as suas inquietações, incertezas e dores.

Esse o caminho percorrido pelo poeta. Essa também a trajetória dos seus versos.

Meu Caminho Até Ontem é, pois, o documentário da evolução lírica do poeta, se assim se pode dizer. Equivale, portanto, à sua "biografia".

A vida de um poeta transcende sempre os episódios e anedotas do seu quotidiano. É, antes, a reelaboração, em termos de vivência, dos elementos que informam a sua visão do mundo.

Cassiano Ricardo viveu, intensamente, a poesia e a vida brasileiras, os dramas do homem moderno, os acontecimentos históricos do seu tempo. Nunca esteve apartado de sua época. Fez sempre parte dela, foi um seu personagem, sujeito, portanto, às impressões profundas que a vida marca nas criaturas. Fez política e história, fez polêmica e sociologia, mas acima de tudo, e talvez somente, fez poesia. Fez poesia com a sua vida e a vida do seu povo e do homem contemporâneo. O poeta é um e é todos. É boca de milhões.

Sua "biografia" é a "biografia" do nosso tempo em suas várias etapas. Sua obra é documento. Documento do *full-time* artesanal que praticou, e que tanto lhe enriqueceu o poder de expressão, a ponto de lhe permitir o domínio de vários processos de dicção poética, mantendo-se, porém, fiel à tradição da poesia luso-brasileira, essa tradição que se situa nos pólos extremos representados por D. Dinis e Fernando Pessoa. Documento do caminho trilhado para chegar à conquista de uma personalidade singular e de uma personalíssima visão do mundo e da criatura humana. Documento da captação que conseguiu realizar dos sentimentos desencontrados que geram, dia a dia, o conflito e o sofrimento da humanidade posta em provação nesta hora crucial de opções. Documento de sua vida e da vida moderna. Documento dos esforços da poesia brasileira para alcançar o amplo sentido de "forma de conhecimento" e atingir as paragens do universal.

A leitura da "biografia" de Cassiano Ricardo revelará, pois, um espírito inquieto mas sempre receptivo aos apelos do mundo, do homem e de sua gente. Atendendo a estes chamados do seu tempo, é que foi, primeiro, um contemplativo, depois, um intérprete de anseios nacionalistas, animado de entusiasmo, ávido de luz e de cor, e, por fim, um radar sensibilíssimo do convulso e sombrio mundo contemporâneo.

Nunca houve um Cassiano Ricardo alheio e distraído. Este poeta tem sido, antes, absolutamente coerente com a hora his-

tórica que lhe foi dado viver. Como que nos adverte: o poeta não faz o mundo, é o mundo que faz o poeta.

2 — UMA POESIA DE TESTEMUNHO

No decorrer de sua fecunda vida de poeta sempre inquieto e disposto sempre ao aprendizado, à renovação, ao exercício artesanal, Cassiano Ricardo atingiu a intimidade do verso e do verbo. Formou uma concepção de vida, fruto de sua experiência de homem, e adquiriu uma linguagem para interpretar e transmitir suas emoções e sentimentos. Assim chegou à plena posse de si mesmo, como criatura e como artista.

Este seu novo livro — *Montanha-russa* — é, no entanto, obra a um tempo de maturidade e de pesquisa.

Obra de maturidade porque resulta de sua vivência artística e humana, do seu conhecimento da problemática ideológica de nosso tempo, do uso de uma forma concentrada que o livra de desbordamentos, inúteis à precisa impostação e formulação de sua mensagem.

Mas também é de pesquisa o livro. De pesquisa quase juvenil, diria, não fora patente, nas suas inovações e ousadias, a vigilância crítica do artista sobre o artífice. O que noutros pode ser atrevimento gratuito, para simular espírito de vanguarda, nele é incorporado do novo à sua já elaborada forma, assimilação do inusitado meio ou modo de exprimir, de fazer o poema. *Montanha-russa* é bem um livro feito, construído, originado mais da ciência e da consciência do poeta do que de impulso, assomos ou improvisações. Dos nossos cantores, observe-se, Cassiano é o que mais raciocina e racionaliza. Seus versos são silogismos e sua poesia brota mesmo dessa lógica contida nas premissas que estabelece — uma lógica lírica, transfigurada, que o faz um poeta e não um pensador, que ao seu poema mais elucubrado, mais epistemológico, possibilita sempre explodir em mistério, em emoção, em valor da sensibilidade. Sua inteligência apreende. Sua sensibilidade realiza o passe de mágica da poesia, a prestidigitação que desgarra os versos para além de qualquer peso antipoético, anestético.

A busca de originalidade, a pesquisa formal, a invenção em suma, muitas vezes serão apenas indícios de imaturidade, manifestações lúdicas, hedonísticas, ditadas pelo prazer de fazer e

refazer, de jogar, de brincar. Neste poeta, não. Sua pesquisa participa de sua experiência, e, por isso, o seu livro é de adulto. Mas tanto a pesquisa quanto a experiência servem ao seu impasse — que é o da poesia atual, aqui e no mundo. Provavelmente, no caso, específico impasse do homem-poeta, autor do livro, condicionado pelo tempo histórico que o arrodeia e o invade e o possui.

Montanha-russa é uma súmula da poética de Cassiano Ricardo, uma espécie de balanço geral de sua obra. Nela o autor reelabora e atualiza os seus temas. Mas todo o seu mundo anterior desfila de novo no livro, como, por exemplo — e para enumerar uns poucos:

o mundo geográfico, de limites brasileiros, que foi o motivo maior de importante etapa de sua poesia, ora acrescido de outro, de coordenadas européias, resultante de seu direto contato com cenários e seres de além-mar, mundo geográfico que pede atento exame, um ensaio que o pesquise, notadamente como símbolo e como constante de seus versos;

o mundo ideológico, que o põe no centro da problemática da cultura ocidental, vale dizer, da crise contemporânea, de que já era atormentado intérprete e lhe revelara, acima de tudo, a solidão do homem;

o mundo infantil e, nele, principalmente os seus moleques sofredores, no fundo ele mesmo projetado, a se deslumbrarem e a amarem os bichos, as coisas, a natureza, e, sobretudo, a buscarem a elucidação dos enigmas que a tudo cercam;

o mundo dos mitos, a que se agregam, aos outros de antanho, os de nosso tempo, os foguetes lunares, os discos voadores, os batiscafos, instrumentos da ciência ou do medo, sintomas da perplexidade a que chegamos;

o mundo do cotidiano, dos fatos miúdos, esse em que se agitam todos quantos sofrem ou simplesmente se deixam viver, e são os pobres diabos da terra, dominados e subjugados, diferentes ou indiferentes na sua grande desgraça de anônimos e párias;

o mundo da auto-análise, em que pratica os seus "exercícios de sinceridade", e em que é homem diante do espelho (outro tema constante, a fábula que o explica e o complica também), e atormentado rebuscador de significados para o amor e a morte;

o mundo da comunhão, que parte de seus padecimentos mas não o ensimesma, antes pelo contrário o tira de si e o atira para

além de si, num anseio de desvendar o que se passa nele, ao seu redor e no seu semelhante.

É, pois, em síntese, o poeta em face do espetáculo do mundo e da vida que aqui se apresenta. Mais: é o poeta no encalço de uma substância e de uma essência que expliquem — para ele e para nós — o próprio mundo e a própria vida.

Para obter este resultado, ei-lo a recompor o cosmos através das palavras, veículos não só de comunicação e diálogo, mas também de solilóquios e introspecções. Ei-lo a utilizar-se delas discursivamente nos seus monólogos perquiridores ou nas suas visões até alucinadas. Ei-lo também a valer-se delas inventivamente, infundindo-lhes um novo sentido, armando-as conforme inesperada sintaxe, ou descarnando-as, seccionando-as, atomizando-as letra a letra quando não em grupos de letras com o fito de dar-lhes pluralidade de sentido ou então — e ainda — a uni-las, a isolá-las, a empilhar signos gráficos, a organizar mapas polinésios, a desentranhar do léxico vocábulos estranhos, por si mesmos misteriosos.

O trocadilho, a alusão, o ideograma, a palavra espacialmente distribuída pela página, a metáfora gráfica dos concretistas, de tudo o poeta precisa para se revelar e para que as coisas lhe sejam reveladas. Cassiano Ricardo está empreendendo uma luta — física e metafísica — com a palavra, os conceitos, os valores, as idéias, as emoções. Dá-nos assim a poesia do impasse — ou o impasse da poesia.

Essa luta, antes de definir o poeta, fixa o próprio tempo histórico do homem da era atômica e atônita. À sua frente estão três valores temporais — o passado, o presente e o futuro — e, neles, o destino das criaturas, que agora também depende do espaço, hoje sendo conquistado em termos ilimitados: na direção da ignota ionosfera e no rumo das secretas profundezas marítimas.

O passado dava ao homem o ser tradicional, com sua herança e, assim, posto entre certezas. O presente configurou-o como ser circunstancial, sujeito à descoberta de novas realidades, que desfizeram o conhecimento sedimentado, abalaram as verdades adquiridas. A ciência e a política abriram-lhe novas perspectivas de julgamento e forçaram-no a admitir a falência de suas mais caras convicções, ou, pelo menos, a duvidar delas. O futuro — que também e tanto — depende da política e da ciência, esta hoje politizada, fabuloso poder que uns poucos líde-

res controlam — deixa o homem em plena suspensão, solta-o no ar, como que anulando, nele, a ação da lei da gravidade.

Todo o destino do homem está para ser resolvido, mas a questão é proposta como se não interessasse ao homem — e o homem nem sequer existisse. Ele foi substituído pela idéia, e até mais, pela ideologia, e assim, não conta, não vale, não é. Simplesmente está no mundo. Se antes ocupava um lugar no espaço, atualmente o espaço preenche um lugar no homem e até o lugar do homem.

Nasce, pois, no nosso tempo, um novo mundo, por assim dizer uma nova cosmogonia. Se, para alguns, a situação histórica é criadora, inspiradora mesmo, para outros leva à desesperança, à inquietação, se não a contraditórios sentimentos de fé e de dúvida.

Esse quadro esclarece a poesia de Cassiano Ricardo em *Montanha-russa.* Aqui se vê o poeta diante dos altos e baixos que o momento sugere. A ele não interessa mais o problema do *ser* e do *não ser,* mas o do *estar e não estar.* Sua linguagem — e as técnicas que a informam — obedecem ao mesmo ritmo, à mesma oscilação de sua filosofia da vida, de sua compreensão dos fenômenos e fatos naturais e artificiais.

Marcada por uma sofrida e atormentada visão do mundo, um raio de luz ilumina, por fim, e precisamente como último poema do livro, a poesia de Cassiano Ricardo. Retorna a esperança na *Toada pra se ir a Brasília.*

"única cidade
onde nunca haverá saudade"

capital mundial do *estar* ou *não estar.* É a volta ao otimismo que lhe ditou os versos brasileiros de antigamente, com a diferença de que o mito geográfico, nessa peça, é um símbolo universal a que não falta uma nota de fuga — fuga da esfera onde se processa o drama do homem.

A um mundo novo corresponde uma linguagem a ele adequada. Se isto se compreender — e se assim for — tem-se, pois, a base válida para a admissão dos processos formais que pretendem exprimir a realidade nova.

Cassiano Ricardo adota muitos desses recursos de vanguarda, já estabelecidos pelos pioneiros inovadores, além de inventar outros, pessoais, ainda inéditos. Insere-os, no entanto, quase

sempre, no corpo de seus poemas, mais como meios ancilares do que autônomos, a serviço portanto da frase ordenada que segue uma direção discursiva. Não aplica, portanto, ortodoxamente, as sugestões de estéticas que começam a ter voga entre nós e até possuem os seus aguerridos doutrinadores, os seus convictos adeptos. Estéticas que vemos atuantes em diferentes latitudes e longitudes, o que, por si só, evidencia que respondem a uma tomada de posição, representam mesmo a consciência de que há, agora, condições para o aparecimento de uma renovação poética. Forja-se, pois, um novo conceito de poesia, e estrutura-se o seu instrumental de trabalho — a palavra e o espaço — conforme determinados princípios e técnicas. Fiel ao seu espírito inquieto, à sua tendência renovadora, ao seu gosto pela experimentação, Cassiano Ricardo ingressa nessa linguagem que vem vindo. Tem que falar outra língua. Com sua atitude contribui para o debate estético em aberto.

Montanha-russa é obra de um homem profundamente marcado pelo seu tempo. Sua poesia é, pois, de testemunho. Nela a beleza é dor e é sangue humano, coisa de que, nem sempre, os pobres mortais se apercebem. Por isso mesmo precisam dos poetas e, por intermédio deles, reabilitam o sentido da vida, confundido e embaralhado por mil e uma diversões. Por isso precisam de um poeta como Cassiano Ricardo.

In *Ângulo e horizonte*. São Paulo, Martins, 1969.

Cassiano Ricardo, Poeta Transnacional

Oswaldino Marques

QUEM quer que esteja a par da biografia poética de Cassiano Ricardo sabe que a sua incorporação ao movimento de 1922 teve como veículo a sua entranhada vivência nativista, expressa, sobretudo, em termos de uma busca pertinaz do autêntico, do "natural" e do novo, em contraposição polar aos valores desbotados pela pátina européia. Não é de surpreender, pois, que desde os primórdios de sua atuação modernista, agregasse ao seu húmus experiencial a própria cosmovisão das populações primevas do Brasil e da América, bem como a flama épica dos "condottieri" bandeirantes, para plasmar com elas a sua matéria criativa.

Gostaríamos de que o leitor esvaziasse, por um momento, de todo conteúdo anedótico-histórico as indicações acima, isto é, as despojasse da etiqueta de uma dada época ou local, para que ressaltasse, como convém, o substrato tribal de nossa nacionalidade, a que, em última análise, aderem os filamentos existenciais de Cassiano Ricardo. Operada tal redução, fácil é adivinhar, sob a carapaça enganadora do nativista ciumento, o indivíduo solidário com o intemporal lastro humano. Nesse sentido não seria exagero afirmar que o poeta contemporâneo Cassiano Ricardo é bem

o representante, por cima das eras e das fronteiras, dos vates primitivos.

As concepções mesmas nutridas por ele quando da sua militância na "Escola da Anta", dentre as quais sobressai a de que a causa motriz da "descida" da grande nação tapir do planalto continental rumo ao Atlântico, com a conseqüente expulsão dos tapuias da faixa litorânea, foi a "predestinação humana" do povo tupi, arauto do direito das raças, revogador de toda casta de preconceitos, — tais cogitações denunciam que sua "forma mentis" se enquadrava, então, como agora, muito mais numa visão transnacional sequiosa de um denominador comum etnológico, do que na moldura escassa de um jacobinismo de figurino.

É portanto, nas regiões pelágicas da intersubjetividade, onde se caldeia a alma dos povos e se vinca a sua configuração peculiaríssima, que ele mergulha as raízes. Somente por pura contingência histórica, esse magma infra-racial se adensa e recorta num "facies" étnico determinado, o brasileiro, no caso.

Explica-se, dessarte, a sensação que se tem, ao lerem-se os seus livros, de que a substância última dos mesmos, longe de ser o mosaico sócio-histórico à tona, é o subsolo prototípico da humanidade.

Dessa invariante, resolvendo-se em verdadeiros arquétipos, é a "antropofagia", com o seu complexo quadro culturológico, o seu séquito de conotações noturnas e solares, aquele dado que comparece mais amiúde nos poemas, quer sob a forma cáustica, truculenta, da vivessecção levada a efeito por Oswald de Andrade no genial "Manifesto Atropófago", quer com a "vis" francamente especulativa e ideologizadora no "Nhengaçu Verde Amarelo". (1).

A leitura acurada dos dois pronunciamentos, a cuja essência de resto, Cassiano Ricardo protesta fidelidade até hoje, confirma que a corrente dita nacionalista, renovo do modernismo, sofreu real impregnação de ingredientes culturais primitivistas, o que traz à memória a intensa absorção da arte africana também efetivada pelos movimentos vanguardistas europeus na primeira e na segunda década do século, em particular pelo cubismo em sua fase negróide.

1 Para exame desses documentos imprescindíveis à compreensão vertical do "humanismo" modernista, consultar a *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, INL, (16), dez. 1959.

Depreende-se, do exposto, que a problemática patente em *João Torto e a Fábula* e em *O Arranha-Céu de Vidro* não tem nada de fortuita, testificando, bem ao contrário, um longo e tenaz processo de transfusão da seiva ameríndia e, por extensão, pré-histórica, no poroso tecido da sensibilidade do poeta.

Como homem, porém, visceralmente do seu tempo, serve-se desse remoto plano de referência sobretudo para a projeção dos valores éticos e das estruturas mentais do presente, com isso instigando um entrechoque de perspectivas históricas e culturais, susceptíveis de iluminar a dissimilaridade e, ao mesmo tempo, a profunda continuidade das experiências humanas.

E uma estratégica dialética que, por possibilitar a revelação do permanente no mutábil a interpenetração dos contrários, arma o poeta de um instrumental crítico de extraordinária agudeza e plasticidade.

Quando intente, assim, estigmatizar o egoísmo feroz dos homens na sociedade contemporânea, a se entredevorarem, a se oferecerem em pastos dos instintos mais incontroláveis, recorre ao paralelo com a prática antropofágica entre as comunidades primitivas, como a frisar os estreitos laços que ainda vinculam o "civilizado" aos seus ancestrais.

As experiências comunicadas pelos poemas nos livros citados sobrenadam, como se vê, num caldo antropológico, enraízam-se no chão da herança tribal, quer no plano dos ardis mágicos para o desvendamento e domínio da natureza, quer mesmo quando se trata dos procedimentos da ciência de hoje, visualizada pelo autor como uma "magia sem símbolos".

O atual e o primitivo, o moderno e o pré-histórico são postos a contrapontear numa espécie de "fuga" em que se resolve finalmente grande parte dos textos, com excepcional enriquecimento de suas implicações e de suas faixas de referência.

Não é outra, também, a razão por que a sua poesia lembra às vezes um rito arcaico para abrandar as forças inabordáveis do universo, tendo muito em comum com os sacrifícios pagãos, os exorcismos da infância da espécie.

Poema como "O Festim Terrestre", "Os Cegos" (JTF 1ª ed., p. 52 e 157), "O Avião e o Gavião", e "A Origem do Fogo" (ACV, 1ª ed, p. 20 e 82), dão provas sobejas do que acabamos de afirmar.

Em "O Festim Terrestre", o que encontramos, a rigor, é a imbricação do clássico no moderno, com transposições estupen-

das. O conjunto resulta numa das criações mais originais da poesia brasileira. Não se sabe o que mais admirar, se a complexa simbologia, se o implacável sarcasmo, se o ineditismo da concepção ou as soluções poéticas que nos colhem a cada passo.

O tema é o "banquete feroz" em que "...doze convivas. / doze fomes irmãs —" "vieram graves, comer / o olho / de Polifemo. / em dourado molho".

A primeira estrofe é modelar por sua clara arquitetura:

O olho de Polifemo
já depois de arrancado
ao gigante bêbedo,
foi posto,
entre rosas carnosas
e lírios agudos,
sobre a alva mesa.

Tinha ainda a pupila
acesa.

O curioso é que esse baixo-relevo, de linhas rasgadas a cinzel, se destina a fixar nada menos do que uma cena de canibalismo. O talho tenuíssimo para traduzir a orgia instintiva.

Não tarda, contudo, a análise a confirmar que a contradição é premeditada e visa a nutrir a tensão que vai conservar "induzido" todo o circuito do poema.

Adiante relumeia o gume da invectiva.

Eram só matéria
exigindo a matéria
Bocas rubras de vinho
num banquete com algo
de mágico
e de antropofágico
Ah, era tanta a fome
que nem perceberam,
um minuto após,
pousar-lhes sobre o ombro
a mão de um anjo torto
que os fez diferentes
do que eram
no banquete feroz.

De modo
que se olhassem pra dentro
do seu próprio ser,
não se conheceriam:
"quem são?"
de tão desfigurados
pela deformação.

O "anjo torto" é o princípio demoníaco que preside à nossa era, a potência descomunal a manter voltado sobre nossas cabeças seu gládio terrível, que nos chamusca com línguas de fogo e nos sidera, simultâneos e repetidos, num só molde

Tão iguais de rosto
que já não poderiam
distinguir quais deles
eram eles mesmos
(se todos
tinham um só rosto).

Não se trata, é óbvio, do "Fiat" mágico da metamorfose, mas da mensagem eletrônica que, num átimo, faz desintegrar sobre nós "um sol final, de cem pétalas", e nos fere, para todo o sempre, de hedionda deformação.

Todos deformados
pela angústia — desnudos —
reduzidos a ângulos
agudos,
no instante decomposto
em que a fome era o fruto
do absoluto.

Bêbedos de irracionalidade, longe de "... o olho redondo, / comido alegremente / entre rosas carnosas / e lírios agudos", nos matar a fome, aguça-nos ainda mais o apetite canibalesco, e

Então, na manhã clara
como enormes figuras
iguais e repetidas
de um baralho humano

os doze convivas
repentinos e feéricos,
todos ao mesmo tempo
automaticamente,
comeram — verdes potros —
uns os olhos dos outros

Em "Os Cegos" encontramos a mesma simbologia básica, manipulada, todavia de maneira menos espetacular. A matéria nacional distribui-se simetricamente, a composição é canônica, o tom beira o monocórdio, a intenção avizinha-se da confidência. Não se iluda, contudo, o leitor com esse arcabouço discreto. Aí se oculta algo sumamente inflamável: a histeria dos nossos dias, a revezar-se com crises de consciência, longos estados de depressão coletiva, por sua vez sobrepujados pelo furor polêmico, a intolerância e o sentimento de insegurança. O poema — a nosso ver mais belo do que o famoso, "The Hollow Men", de T. S. Elliot, com que guarda certos pontos de contato — é uma das mais patéticas expressões do desamparo, da angústia existencial do indivíduo no conturbado mundo de hoje.

In *Correio Brasiliense*, Brasília, 16 ago. 1969.

Dimensão Espaço

Fúlvia de Carvalho Lopes

"Aliás, no poema, a palavra é que faz nascer o espaço" — Cassiano Ricardo.

NEUTRO, branco, mudo, apenas receptor, tem sido o espaço físico do papel, simples suporte no qual se escreve o poema.

Ativo, dinâmico, participante, significante, dimensionado, sensível se torna, quando deixa de ser apenas "fundo" e se transforma em espaço emocional, no qual a poética moderna inscreve o poema.

Emergindo de sua passividade à qual o condenara a insensibilidade do homem condicionado por século de uma cultura discursiva linear, adquirindo a qualidade de matéria poética reconhecida, pelas camadas mais profundas do ser, o espaço passa a existir poeticamente.

Quando poetas como Cassiano Ricardo, fazem o poema transgredir da forma física dos esquemas tradicionais, rompem a continuidade do horizontal ou inserem um elemento de descontinuidade, alguma coisa de muito sério acontece. Muito mais que uma simples formalidade tipográfica, um modismo, ou o "letris-

mo" ao qual se referiu Wilson Martins (1). O que sucede, é o rompimento de uma barreira secular. É a falência do arcaico conceito de tempo e espaço, dando lugar a uma tomada de consciência e uma nova postura existencial em face do universo que integra o mundo sensorial e aquele do conhecimento. É uma visão ontológica, rebelde e lúcida, que Cassiano inclui no seu fazer poético.

Talvez pareça excessivo dizer-se que, recursos gráficos como a maior separação entre palavras, os "claros", o espaçamento irregular, os desníveis, os eixos oblíquos, a disposição "estelar", o "desenho" dos linossignos sobre o branco, traduzem uma diferente visão filosófica em relação ao universo; mas, na verdade, isso tudo constitui sintoma de uma busca tridimensional da realidade que nos envolve e da qual, já agora, temos consciência... ou não temos.

Tal como uma torção no ângulo do leme se traduz por uma imediata inflexão na direção da navegação, a presença do espaço atuante no corpo do poema, traduz uma nova orientação do nosso "estar no mundo" entre novos céus, novos mares, novas realidades polidimensionais que a ciência atesta, entre orgulhosa e perplexa, mas não consegue explicar; realidades que o pressentir poético "revela" incluindo-as nas nossas vivências emocionais pelo poder da pre/ciência intuitiva.

Todos sentimos estar num tempo de mudança e de insatisfação.

Insuficientes e falidos, se mostram os antigos métodos de leitura; não é só o leitor ávido de adquirir uma velocidade de consumo compatível com a velocidade de produção da informação escrita com que é bombardeado, quem diz, mas cientistas do porte de Richaudeau (2). E aí está a leitura dinâmica aflorando o texto em "vol d'oiseau". Insuficiente se mostra a gramática a tolher o escritor que anseia por um material mais flexível e eficiente com que reproduzir a totalidade da experiência humana. Insuficiente a escritura discursiva que não consegue dar, em bloco, a imagem psicológica com os recursos tradicionais. Insuficien-

1 MARTINS, Wilson. Desgaste das vanguardas. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 1 ago. 1964. Supl. lit.

2 RICHAUDEAU, François. *La lisibilité.* Paris, Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture, 1969.

te a tipografia clássica que não satisfaz as necessidades da comunicação moderna, como, novamente, testemunha Richaudeau, ao estudar o mecanismo da leitura comparando-o àquele da memória.

Sabido é que, através dos tempos, a escritura tem sido o reflexo do modo de viver. No mundo antigo, quando a linguagem falada constituía o principal veículo de difusão do conhecimento, e toda a ciência e informação era transmitida pelo diálogo, ao transcrever, no manuscrito, o conteúdo dos encontros entre mestres e alunos, o escriba cônscio do diálogo procurava reproduzir-lhe a estrutura, alinhavando os argumentos um ao lado de outro, em colunas estreitas, como para captar a riqueza, a vivacidade, os confrontos, o movimento, o "pingue-pongue" original da oralidade; mas, ao escrevê-la, moldava a oralidade linearmente, num suceder de palavras sem separação, sem sinais de pontuação, como se assim pudesse refletir a velocidade do diálogo. Grafados, os textos não permitem leitura rápida, nem uma visão simples ou global do assunto. Obrigavam um lento avançar entre o emaranhamento das palavras.

Na Idade Média, quando as abadias e conventos se tornaram repositórios do conhecimento antigo, grande foi a dedicação aos textos escritos, verdadeiras obras de arte. Legiões de copistas passaram a vida curvados sobre pergaminhos, in-fólios e palimpsestos reproduzindo a Bíblia, alguns gregos, os pensadores religiosos e poucos alquimistas, sem se atreverem a ultrapassá-los, tentando apenas aprofundar a análise daqueles livros venerados para revelar todos os seus segredos. Resultaram páginas compactas, carregadas de notas marginais, rodapés, citações, comentários, referências, glosas, constituindo verdadeiros textos anexos, assim o homem medieval exprimia a sua submissão ao Saber indiscutível dos livros sobre os quais decalcava todo o conhecimento.

Após algum tempo durante o qual perdurou o espírito dos manuscritos, a magnífica floração da imprensa, na Renascença, lançando a semente de nossa cultura ocidental, introduziu o espírito de especialização, de pesquisa e liberdade, de ausência de preconceitos. Com o aprimoramento do gosto pela forma, pelo enfeite, pela proporção, a tipografia desligou-se dos caracteres góticos, genuflexos e emaranhados, criando o "itálico" e outros tipos arejados e leves com os quais foram explorados todos os recursos gráficos e as mais variadas combinações arquiteturais do texto. A não ser no terreno das ilustrações, pouca coisa foi

inventada nos 500 anos que se seguiram até o advento da publicidade atual.

Com o barateamento dos livros, a leitura começou a deixar de ser oral, feita em voz alta por um leitor para muitos ouvintes, e passou a ser cada vez mais individual; a pontuação, então, ganhou importância, no sentido de dividir as unidades de pensamento, de orientar e de instituir a "entonação" dos antigos textos recitados e, até, cantados.

A escritura se foi aperfeiçoando em todos os níveis, inclusive no tipográfico, e se foi codificando e cristalizando através dos séculos. Paralelamente, foi condicionando o pensamento numa racionalidade linear, ordenada, esquematizada e gerida por uma "linha" condutora. Linearidade cuja seqüência e concatenação de relações, eram tidas como a marca indispensável da lógica e da razão. Essa escritura descreveu uma longa parábola e, como se tivesse esgotado todos os recursos, volta-se sobre si mesma em busca de sua força original. Estamos na época de insatisfação e de mudança.

Bem longe nos encontramos, no tempo do homem primitivo, dono de uma concepção de espaço espontânea, natural, não estruturada artificialmente; homem em absoluto estado de liberdade para abordar todas as superfícies (3); antepassado cujo grafismo não era, apenas, a representação ingênua do real mágico, mas a reprodução desse real lançado no abstrato pois que o abstrato existia em sua mente e a mão rude, ao garatujar nas abóbadas e nos corredores das grutas seus desenhos rupestres, incluía o espaço entre as outras realidades, de uma força e com uma força quase irracionais ao nosso modo de pensar. Sem qualquer subordinação às linhas vertical e horizontal, que dominam nossa concepção da realidade, o homem primitivo não-condicionado, usando uma linguagem que se aproxima muito mais da natureza, representa o espaço exterior e o mundo circundante, como existindo "fora" dele, observador. Representa-o desvinculado das leis de observação. Nós, ocidentais, representamos o mundo como se existisse "para" a nossa visão; visão que, com a perspectiva, firmou o conceito do ponto de vista único, como se o olho observador fosse a força ordenadora da perspectiva. Vivendo sob o domí-

[3] Giedion, S. Concepção espacial na arte pré-histórica. In ——. *Revolução na comunicação.* Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

nio do vertical e do horizontal, organizamos a realidade em torno dos eixos, em vários níveis e direções, segundo leis de ótica estabelecidas ao longo dos séculos. A penetração visual do infinito se dá ao longo de um fio orientador, de um eixo ao redor do qual se ordenam racionalmente os detalhes. Somos governados por um critério intelectual que é linear. No entanto, não é assim que funcionam nossas faculdades mentais e nossa memória. Não é assim que retemos ou reproduzimos de cor, uma paisagem. Não é no espaço plano, nem em perspectiva, nem ao longo da linha reta, que se exercem a memória e o processo de criação. Nossa mente, é Paul Chauchard (4) quem o diz, "nossos mecanismos mentais não são lineares; a associação de idéias não se faz linearmente, como se pensou, mas "multipolarmente", sendo que o tecido da mente é uma rede de malhas, ocos, cruzamentos".

Foi obra da escrita condicionar o homem linearmente afastando-o da esfericidade espacial ilimitada e intangível.

Foi obra da experiência publicitária, inovadora e flexível, a prova de que as estruturas multidimensionais usadas amplamente na linguagem publicitária, na qual tudo vale, sensibilizam mais direta e violentamente os estratos profundos infraverbais do intelecto.

Foi obra de poeta, a tentativa de romper com os esquemas tipográficos estatísticos, a fim de liberar novas forças criativas, atingindo as faculdades inconscientes e convocando os mais profundos processos de elaboração mental. Foi obra de poeta, incluir o espaço, como realidade objetiva, na feitura do poema, inaugurando um processo gráfico-semântico que dilata o poder da palavra adicionando-lhe um novo vetor, espacializando-a e libertando a linguagem dos liames lógico-discursivos da linearidade.

Foram os dados de Mallarmé, lançados livre e caoticamente, o toque de clarim para a re/descoberta da espacialidade. Foram os caligramas de Apollinaire, com aquela palmeira alteada como um seio e os ramos recortados sobre o horizonte, que retomaram o poder encantatório ancestral de "reproduzir" "coisificando" a coisa nomeada. Foram os ideogramas chineses, projetando seu figurativismo na poética ocidental, via Fenellosa. Foram os surrealistas, os espacialistas, os concretos que devolveram a sensação

4 CHAUCHARD, Paul. *Connaissance et maîtrise de la mémoire*. Paris, Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture, 1968.

pura despojada da linearidade esquematizante. A espacialidade que, logo, iria se fazer presente na ciência, foi antes pre/ssentida pelos poetas que a capturaram, usando-a no processo não-verbal da linguagem. E o espaço gráfico foi, assim, elevado à condição de espaço semântico.

Cassiano Ricardo teve, como poucos, o "sentimento" do espaço, já observou lucidamente Arrobas Martins, e para nos certificarmos, bastaria comparar as duas versões da "Serenata Sintética"; a primeira, incluída na *A face perdida* (5) poemas de 1948 a 1949; a segunda versão, aquela da *Antologia Poética,* de 1964 (6) que o poeta re/escreveu especialmente. Ocorre-nos aqui o pensamento de Greimas (7) quando estuda o signo poético ao nível prosídico e enfatiza o aspecto gráfico, como elemento capaz de re/articular o discurso elevando-o à categoria de "poesia". Comparando as duas "fisionomias" do mesmo poema, vemos como, na segunda, Cassiano o desvincula completamente de qualquer ordenação vertical, desdobrando-o espacialmente, a fim de sublimar o sentido semântico-poético da mensagem, fazendo-nos andar "sob a lua morta", pela "rua torta", ao encontro da "tua porta" que se aproxima.

É o próprio Cassiano quem nos oferece sua filosofia poética (8) e, paralelamente, o exemplo consumado do poema, que redimensiona. Não fosse ele o "fabro" eternamente insatisfeito, procurando "ir mais além do poema", e tentando esgotar todas as possibilidades gráficas para, assim, captar aquele imponderável que flutua entre os seus linossignos. Acentuando a simbologia visual, que passa a integrar o significante, faz o visual exterior fundir-se ao visual interior pelo adensamento da carga poética, pelo reforço dos eixos semânticos e pela técnica de revelar o diagrama da relação entre as unidades isotópicas. É uma escritura em esfericidade, que se abre em infinitas ressonâncias, numa estrutura paralela às nossas próprias estruturas mentais.

Superando a simples topologia do papel, o mosaico de informações pode ser percebido global e sensorialmente, uma vez que

5 Ricardo, Cassiano. *A face perdida.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1950.
6 ————. *Antologia poética.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1964.
7 Greimas, A. J. *Essais de sémiotique poétique.* Paris, Larousse, 1972.
8 Ricardo, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda.* Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1964.

(são suas palavras) “a visão está indissoluvelmente ligada à existência do poema”.

Existe — o poema — na sua espacialidade própria, enriquecida por uma “gesticulação” posicional que arranca, ao nada, todas as virtualidades com que se esculpe sobre nossa emoção.

Existiria um significante mais transparente de seu significado do que essa translação?

Só um poeta da magnitude de Cassiano Ricardo poderia sintetizar toda uma problemática existencial, usando apenas duas palavras espacialmente. Um poeta que inclui a sacralidade do infinito no seu sentir e que, como diz, sabe traduzir “o puro espaço poético absoluto”.

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1974. Supl. Lit.

a espera a esfera a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfer a esfera
a esfera a esp a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a espera
a esfera a esfera

a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera

A Poesia Como Exercício de Discurso Poético

Carlos Burlamáqui Kopke

MUITO EMBORA a poesia de Cassiano Ricardo se possa considerar exemplo fidedigno da revelação de uma realidade à luz da Cultura e através de uma linguagem plurissígnica (tantas, neste setor, as experiências a que ele se acometeu!) — o certo é que, em nosso Modernismo (com exceção de Carlos Drummond de Andrade e, extensivamente, ilhados em livros — Jorge de Lima e sua *Invenção de Orfeu*, Joaquim Cardozo e seu *Signo Estrelado* — raros os poetas que podem apresentar estilizações como as dele, mundos repensados pelo espírito como os seus e, ainda como os seus, estados de construtividade expressiva contínuos na elaboração de uma semântica poética...

No aristocratismo espiritual de Cecília Meirelles; no estilo cenográfico de Augusto Frederico Schmidt; nas imersões místicas de Murilo Mendes; nas deambulações intimistas de Manuel Bandeira — a par da força da transmissão e vibratibilidade ressaídas dos valores genuínos de suas obras — é o *mesmo* o fundo inefável do ato criador, e a visão poemática, sobremaneira, como que forma, neles, uma equação pessoal gravitante em torno de

um só eu lírico, o que não se dá com Cassiano Ricardo, no qual esse mesmo *eu* lírico revela um poliédrico fracionamento.

Examinemos-lhe o ciclo ascensional, desde *A Face Perdida,* de 1950, em que Cassiano Ricardo, de posse de todas as suas virtualidades e de um autoprocesso mentor operosíssimo, descerra seus espelhos interiores, daguerreotipa aspectos de uma natureza sempre à procura das fontes do pensamento e da forma.

Como Carlos Drummond de Andrade, Cassiano tem uma visão unitária da poesia, isto é: em nenhum instante, em obras da importância poética de *João Torto e a Fábula* (1951-1953), *Jeremias sem-chorar* (1964) e *Os Sobreviventes* (1971) — deixou de mostrar a significação dinâmica de sua poesia e fazer desta um constante exercício de discurso crítico. Sente-se, na leitura de seus livros, que, diante de nós, está um artista prismático, em cuja poesia as premissas ônticas e os problemas da linguagem se constituem num signo total que se revela para nós através de uma ordem interior absoluta, de uma cultura refletida. de um interesse essencial da vida. Poucos percebem (ou melhor, têm percebido) o volume da existência, as interrogações, a floração dos estertores dessa poesia de alto nível ôntico! Cassiano pertence à família Eliot, dos Found — para os quais a poesia é o direito do homem e, por isso mesmo um processo de purgação. Daí, entre seus livros, não haver zonas limítrofes, como se fossem meras "obras circunstanciais", mas haver uma pauta de valores, de índole substantiva, em que se estrutura uma concepção do mundo que, a meu ver, é mais expressão de um acordo do homem (do homem-Cassiano) consigo mesmo e com esse mesmo mundo cuja significação inteira o poeta abarca, através de sua duplicidade de artista instintivo e de artista reflexivo.

Foi Augusto Meyer quem disse que "a verdadeira história de um escritor principia na hora da morte, e de nós depende em grande parte a sua sobrevivência". Frase de uma retilínea lucidez e que contraria o epitáfio, muito embora votivo, que é costume a história literária, comumente controvertida em sua volubilidade, colocar na obra do autor desaparecido...

Talvez não fique de Cassiano, como ficou de Manuel Bandeira e ficará de Carlos Drummond de Andrade, uma série de poemas em cujo esquema artístico o elemento conceptual, o elemento sensorial e o elemento afetivo se constituem num corpo significativo unitário, o qual, animizando os seus componentes, nos dá a consciência do fugaz e do instável. Lembremo-nos, para

exemplos, do *E agora, José?* de Drummond, e *Vou-me embora pra Pasárgada* de Bandeira...

Não resta a menor dúvida que a obra de Cassiano Ricardo, imagem interpretativa do mundo, se "não permanece" como a de Carlos Drummond de Andrade e a de Manuel Bandeira, ambas a transmitirem conteúdos psíquicos que se integram no juízo, no gosto e na memória populares — arma-se de outras ocultas ressonâncias e, através de canais inquietantes, provoca no leitor e no estudioso de poesia sugestões inesperadas.

Esse "coloquialismo", pois, enriquecedor da obra drummondiana e manuelina, toma outra vertente na obra do poeta Cassiano. Ou melhor: transmuda-se numa constituição de linhas simples e objetivas, a qual se apura na redução dos elementos conformadores do tecido temático, sob a feição de "noções" ou conceitos gerais.

Talvez esteja nessa "tendência nocional" resultante de condicionamentos subliminares provindos de um auto-exercício crítico transparente em seus trabalhos de prosa que o tornam, juntamente com o Mário de Andrade da "Correspondência", a cúpula doutrinária e polêmica do Modernismo poético: seus depoimentos, seus informes, suas teses, seus ensaios — talvez esteja nessa "tendência nocional" o mistério da sensibilidade de Cassiano Ricardo. Vida, razão de ser, sofrimento, a força do seu espírito — tudo, em Cassiano, passa a ter reações de caráter víscero-afetivas, linha axial de todos os seus livros de poesia. Explica-se: enquanto, nele, as *noções* traduzem o coeficiente do binômio indivíduo-pessoa, mesmo que elas se realizem através de "relações semantológicas", como é comum no poeta maior — nele, também, se concentra uma problemática formada de totalidades ônticas, de onde decorrem os quadros conceituais, quje enxameiam, principalmente, em *Jeremias sem-chorar* e em *Os Sobreviventes*. Daí a razão de ele, rico em *noções*, rico quanto à confluência dos grandes temas (novos e antigos), "reinventar", constantemente, sua língua poética.

É um irremediável a que ele não pode fugir em face do *res cogitans*, isto é, da substância espiritual que, na história do Modernismo Brasileiro, o faz um dos poetas mais genuínos.

Poetas da altura de Cassiano Ricardo nos fazem pensar num símile: são como o Stephen Dedalus da teogonia joyceana, adstritos às suas inalienáveis ópticas culturais, habitantes de um mundo autônomo de configuração e de sentido, a darem o conspecto

geral da evolução de si mesmos para a arte que professam. Seu conhecimento da linguagem que realizam em suas formas integrais, é interiorizado e real, e; se fôssemos expor a biografia da obra por eles elaborada, ver-lhe-íamos a liberdade de criar jamais coarctada a corrente centrífuga ou eferente que transporta da obra para nós a floresta de símbolos como um imperativo de unidade. Ordem fenomenal do mundo, ordem transcendental do espírito — é na associação de ambas que o poeta cria sua legitimidade natural, à maneira de como Cassiano operou em *Poemas Murais* (1950), em *O Arranha-céu de Vidro* (1954) e, dezessete anos após, em face das novas preceptivas interiores impostas pelo ajustamento consciente do poeta à realidade dentro dele e à realidade fora dele, tanto num caso quanto noutro — "processos dinâmicos" *Os Sobreviventes,* inventariado, nos faria sentir a pulsação da vida real, a corrente do tempo através do fluir ilusório das aparências.

Cassiano, em nossa Literatura, sempre foi, por excelência, o exemplo categorial de poeta imerso no mundo do *in fieri* e no mundo do *in facto* — consoante, nele, se conjugarem, harmoniosamente, a casuística biográfica, as camadas significativas de um homem cuja existência foi um permanente estado de cordialidade (o que pertence ao mundo do *in fieri* e as buscas de perspectivas novas e de uma nova problemática criada no curso irreversível dos acontecimentos, do condicionalismo histórico, através do qual ondula o rumor humano que lhe apoleia a consciência e lhe obriga as entrevistas como os demais seres (o que pertence ao mundo do *in facto).*

Esse poeta, todavia, é dos que mais têm a "consciência" do finito. Em *Os Sobreviventes,* de preferência a todos os seus livros anteriores, essa consciência chega à exaustão, a um requinte axiológico que, à primeira vista, pode parecer de natureza irracional ou ilógica, mas se caldeia na retorta pessoal do poeta, em quem uma luciferina pupila não deixa, um só instante, de perseguir os valores, os mitos, a grande aventura do homem. Assim, quando ele, integrado no seu tempo, nos diz que "Hoje, afinal, somos todos irmãos. Por sermos, todos, sobreviventes" — faz uma condensação lumínica de noções anteriores que esclarecem e intensificam o móbil do poema: "Há quanto tempo nos chamamos irmãos sem o sermos" — noção que ele introduz no fluxo da experiência poética, e que, pela consciência jurídica que o poeta coloca em sua obra, nos poemas que melhor o definem, toma,

muitas vezes, a feição de moral normativa. Cassiano não desconhece que o escritor não se obriga a dar soluções. Basta que ele, em face do "tempo inumano", se apresente como uma entidade-força, como uma forma de liberdade solidária, uma presença na alma do mundo. Daí elaborar suas visões com uma extraordinária "vis significandi", isto é, uma capacidade de significar, de haurir temas, já que o artista é coevo de todas as épocas, principalmente daquelas, como a nossa, que, no dizer de Malraux, mais estilizam e acentuam o "tempo do desprezo". Se os conflitos deambulam pelos seus poemas, à procura do que no homem o torna verdadeiramente humano, o *discurso* em que eles se fazem presentes, é de iniludível sedução. A par de serem a fundamentação do conhecimento de um artista reflexivo, a concepção imanente da vida, a hierarquização da angústia em suas fórmulas mais sutis e secretas — são também conflitos formais. E penso terem sido eles, autênticas congeminações estéticas, que ocasionaram as aproximações e as rupturas de Cassiano com a Geração de 45, com os praxistas, os concretistas e, por fim, os detentores do poema-processo.

Não resta a menor dúvida que seu espírito de renovação se acha vinculado aos seus excursos pela história das palavras, da qual essas estéticas procuraram tirar o sentido de sua permanência. Cassiano Ricardo, porém, espírito de rigor crítico, assumia atitudes conscientes. Não incorreu no erro de Manuel Bandeira que desejou, apenas, fazer de sua aproximação com os concretistas um mero *jeu d'esprit,* uma habilidade de versejador que vê na palavra somente um instrumento de sutilezas e heterofonias.

Quando Cassiano se aproximava de qualquer estética, criava com ela relações expressivo-impressivas, uma interação da consciência hiperestesiada do *eu.* Daí cada poema seu, mormente aqueles que corporificam livros da importância de *Jeremias sem-chorar* e *Os Sobreviventes,* ter a valia de um signo global, totalizante em suas *noções* tramadas de desespero oculto, cinemático em virtude das metamorfias através das quais se dinamiza. Se, um dia, alguém se propuser a escrever um ensaio sobre o "caráter demiúrgico" dos nossos poetas mais representativos, isto é, quanto ao sentido de criação de uma rota temática até à verdade poética, encontrará em Cassiano os foros inconcussos de um exemplar perfeito, em que as influências, as aproximações passam a tomar, muito embora paradoxal este pronunciamento, uma *ina-*

lienável unicidade. Poetas como ele, dando-se o mesmo com Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Henriqueta Lisboa, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Bueno de Rivera, Moacir Félix, César Leal — estão acima das Gerações, ou melhor: apenas coetâneos dos seus pares e com a validez de um estilo para todas as épocas, esses poetas não se prendem a ciclos periodológicos, porque fazem da linguagem, que os podia condicionar a eles (ciclos), um signo representativo de estados de consciência que valem, como fórmulas edificantes, para todas as Gerações, mesmo que estas tomem, através do instrumental poético da palavra, os mais estranhos e desarvorados caminhos.

Na mecânica do verso, fazem-se inúmeras as relações sintagmáticas e associativas (veja-se-lhe grande parte de *Os Sobreviventes*) — muitas vezes confundidas com imagens dinâmicas, cinéticas... Num verso como este, de estrutura acessível: "São crianças no escuro chorando por adivinhação do acontecer" — a simultaneidade dos estados de consciência representados na relação entre o substantivo "crianças" e o particípio presente "chorando", com o morfema — *ndo* do gerúndio, plasma a realidade do medo, do abandono, do exílio — através de uma estrutura bimembre unificada: a) são crianças no escuro chorando; b) são crianças chorando por adivinhação do acontecer — construções ambas que mostram a capacidade do poeta em apresentar, ao mesmo tempo, a "noção" (Vossler chamaria: "menção psíquica") e o que as palavras potenciadas na relação de funções, de sentidos e de valores podem "sugerir" no pensamento sintático do verso.

Através da conjunção entre os planos nocional e sugestivo, o verso de Cassiano Ricardo torna-se integralmente "sígnico", ou melhor: esses dois planos dão-lhe ao verso uma acumulação sígnica, porque são polaridades significativas à mercê da captação, vezes inteligível, vezes intuitiva, do leitor. É, pois, um estilo poético que adquire consciência de si mesmo. Em todos os seus estratos, torna-se patente o sentido do signo verbal. Sentido poético, faltou-me dizer...

Quando seus versos se fazem obscuros ou herméticos, uma análise nos mostra a prevalência do plano sugestivo sobre o nocional, ainda em virtude dos significantes potenciais em que se faz rico seu vocabulário, rico da densidade do ser, rico de grandeza lúcida, como é este primeiro tempo de "Jogo de Xadrez", poema de *Os Sobreviventes* (p. 124): "Não posso, sem remorso,/

ver uma criatura dormindo./Tão sincera, dá-se tanto/(tão fotogenicamente)/que me arrependo de não/lhe haver sido mais puro/ quando falávamos, há pouco. A morte, se igual ao sono,/ absolvido, já da luta,/deverá ser a sinceridade/(absoluta)".

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1974. Supl. Lit.

Cassiano Ricardo: Do Mítico ao Apocalíptico

Péricles Eugênio da Silva Ramos

Advertia Cassiano Ricardo, nalguns dos linossignos de seu último livro publicado, *Os Sobreviventes* (1971), que as crianças de ontem nasciam no mundo das fadas, ao passo que as de hoje vêm à luz do mundo da Astronáutica. Essa observação, de certo modo, explica o sentido em que envolveu a poesia ricardina, do mítico e do mágico para o trágico e o apocalíptico, com raras intermissões.

Na verdade, curioso é observar como, ainda na fase pré-modernista de Cassiano, o mito se insinuava (por algumas de suas figuras) nos próprios títulos dos livros: *Evangelho de Pã* (desse mesmo Pã, que por sua semelhança com o neutro do adjetivo *pâs, pân*, todo, teria tão larga aplicação nas linhas posteriores do poeta), *Jardim das Hespérides*, *Atalanta* (*A Mentirosa de Olhos Verdes*), e novamente o deus bucólico, em *A Frauta de Pã*. Já se mostrou como, mesmo na poesia pós-modernista de Cassiano, um dos temas recorrentes é o da infância: pois bem, essa infância transparecia logo no primeiro livro modernista de Cassiano, os *Borrões de Verde e Amarelo*, livro prenunciador, com

os demais verde-amarelos do poeta, do *Martim Cererê*, já da diretriz "anta". O *Martim Cererê* e o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis, como no próprio livro se elucida, e foi construído, habilmente, com base num mito indígena sobre como a noite apareceu, constante de Couto de Magalhães: dando projeção étnica ao reconto, o poeta explicou a formação racial do Brasil, com o índio, o branco e o negro, vindo depois a epopéia das Bandeiras, a imigração, a força propulsora do café. O tema era ambicioso, mas o poeta, em vez de tomar a clangorosa tuba épica, como que aplicou a técnica vivaz do desenho animado, mostrando-nos, nesse "poema racial verdadeiro" como o viu Gabriela Mistral, um Brasil de colorida magia e fácil compreensão, um Brasil "de histórias e de figuras". Como estrutura, como concepção, como todo organizado com parte que se sustentam e não prevalecem contra esse mesmo todo, antes mantêm com ele perfeito equilíbrio, segundo exigia Coleridge do poema, *Martim Cererê* ficou-nos como um dos documentos capitais da fase "primitivista" de nosso Modernismo.

Um Dia Depois do Outro

Passam-se vários anos e o poeta dá ao prelo *O Sangue das Horas* (1940), livro de alguém que procura um caminho novo; o drama da vida já nele se insinua com suas cores sombrias numa tomada de posição já diversa do pitoresco. Mas é com *Um Dia Depois do Outro* (1947) que se começa a falar no "caso" Cassiano Ricardo, tão nítida foi, nesse livro, a sua mudança de rumos. Embora em *Martim Cererê* o poeta advertisse que não cuidava de fábula, isto é, de coisa não acontecida, pois a epopéia do bandeirismo fora real, a poesia dera a esse acontecimento uma dimensão fabulosa, ao colori-lo com as suas lentes estilizadoras e mágicas. Já em *Um Dia Depois do Outro* o que mais fere a atenção é justamente o mergulho no quotidiano, no desamparo das criaturas, nos erros do mundo e na situação deste, ainda a ostentar o sangue e as feridas de uma guerra devastadora. Deseja o poeta que os homens sejam realmente irmãos, nesta vida já de si tão adversa, da qual a criatura parte "com uma risada torta" e na qual só lhe resta "rir amarelo". Se o mundo de então era uma "lição de angústias", concluía o poeta: "quem pensa não pode ser alegre, mas triste", e julgava a morte uma bênção, por ser feliz "quem descansa da esperança". A complexi-

dade do eu ficava patente em versos como "Meu rosto é apenas a tampa de um noturno labirinto", e também patente ficava a compaixão do poeta pelos desvalidos e infelizes. Os temas do livro mostravam-se variados e ricos, mas ainda mais rica era a sensibilidade de que quem abordava situações da vida diária, corriqueiras, prosaicas, delas conseguindo extrair a cintilação poética, como a demonstrar o acerto da afirmação de Mário de Andrade de que "a impulsão lírica é livre, (...) pode nascer de uma réstia de cebolas". Poemas desse tipo são "Sob um guarda-chuva", singular composição em que o prosaico se alça ao nível do poético para afinal descer ao circunstancial do dístico do fim, que nos devolve à circulação do dia-a-dia, "Sala de Espera", "Jornal", "O Avião e o Pedestre", "Burro de Presépio", "O Anjo Engraxate", todos de assuntos ambientes ou terra-a-terra, mas a despeito disso cristalizados em genuína poesia. Por isso mesmo pode o poeta afirmar que circula livremente entre o imaginário e o fatual: "Saio da fábula e entro na realidade contígua / Por uma porta giratória". De notar, igualmente, que nesse livro começa a usar de processos enriquecedores do sentido, como é o caso da alusão a textos literários anteriores: assim em "pesar deles" (por "apesar deles"), é tarde, é muito tarde", "L'Azur! L'Azur! L'Azur", "árvore de dourados pomos", etc., que se reportam a Gonçalves Dias, Monte Alverne, Mallarmé, Vicente de Carvalho, para citar alguns casos. Fala também na ambigüidade, no "demônio de duplo sentido", e efetivamente as antanáclases não lhe são estranhas, como na estância em que "tarde" é a parte do dia e também o "já sem vez no tempo":

A tarde é quase humana
quando em mim pousa. A tarde
atrozmente enfeitada
de cores, ainda arde;
porém, já não me engana.
É tarde. É muito tarde.

Defende a teoria da "rima de campo aberto", isto é, a rima sem lugar prefixado, a "quem vem com a desordem das flores", e singular é que haja mantido esse tipo de rima até nos seus linos-signos, que por esse aspecto mantém conexão com o seu pró-

prio verso. *Um Dia Depois do Outro* é assim um livro realizado em si mesmo, e ao mesmo tempo um livro germinal pelo aspecto da expressão, que se mostra amiúde oblíqua com as alusões, as antanáclases, as figuras de contigüidade; há epítetos surpreendentes, como é o caso daquelas rosas vermelhas e "amotinadas", adjetivação tão sugestiva que voltará a surgir na obra do poeta. Pois, é bom que se advirta, a caminhada de Cassiano Ricardo não se fez apenas no sentido do mítico para o trágico, do mágico para o apocalíptico, mas também no sentido da criação ou da apropriação de recursos formais para exprimir-se mais densa e completamente. Densidade, porém, não significa obscuridade; raros são os poemas mais ou menos críticos de Cassiano, como "As Quatro Irmãs e o Amigo", no qual essas quatro irmãs são as paredes do aposento, como também sucede no poema "Crisóstomo", terceira estrofe, dos *Poemas Murais*.

Poemas Murais

Seguem-se os livros *A Face Perdida* e *Poemas Murais*, ambos publicados nessa ordem em 1950, embora o segundo houvesse sido escrito primeiro. *Poemas Murais*, como o próprio autor elucida, "constituem um livro de após-guerra, refletindo a paisagem áspera de um mundo ainda sem solução para os seus problemas sociais e humanos". O volume, dessa maneira, estava cheio de atualidade, nutrindo-o a par disso as teses recorrentes do pessimismo, da inanidade de tudo, do mundo errado com sua falta de fraternidade. A débil condição do homem o comisera, condói-o o desamparo do gênero humano, fulminado pela mesma desesperança de que morre o mundo. E o mundo morre cada vez que alguém morre, tese esta que nutrirá o pensamento ricardino até culminar em *Os Sobreviventes* com a própria possibilidade da morte de Deus, caso morra a humanidade (desde *Um Dia Depois do Outro* afirma o poeta que morrer é pertencer o corpo ao universo e às estrelas). Marcantes são também em *Poemas Murais*, as composições sobre matérias quotidianas, como as que têm por pretexto o guarda-noturno, o Café, a máquina, e outros assuntos, a culminar liricamente no expressivo "Pedido a um Oficial de Gabinete"; e tão forte é essa presença da circunstância, que até um *slogan* comercial, "O mundo gira, a Lusitana roda", se insinua no poema "O Arranha-Céu".

Sublinhe-se que nesse livro, cronologicamente, começam a surgir na poesia ricardina alguns elementos gráficos de que o adensamento e projeção posteriores explicarão a singularidade da forma última do poeta. E o que se dá, por exemplo, com o uso do apóstrofo, que passa a indicar palavras contidas em palavras, como em "g'aviões", "resp'onde" e "esc'onde".

E o notável é que nessa forma gráfica, indicativa de duas palavras, ambas conservam seu próprio sentido, inter-relacionado e perfeitamente justo no texto. Veja-se por exemplo o primeiro caso:

> Como reaver seus corpos
> à garra dos aviões?
> dos dez mil g'aviões
> que caíam, em bando,
> num só dia, gritando,
> sobre a mesma presa
> indefesa?

Vê-se que *gaviões,* no caso, é metáfora de *aviões*. Ora, na metáfora, como bem assinala Northrop Frye, há identificação de duas coisas, das quais cada uma conserva sua própria forma. Normalmente, isso se faz mediante duas palavras, uma das quais seria o termo real, *aviões,* a outra o termo ideal, *gaviões*. Pois bem, a novidade ricardina está em que as duas coisas, isto é, os dois termos, cabem numa só palavra, explicitadas por um simples apóstrofo. Obviamente a densidade da expressão se torna muito maior e, a metáfora, de claridade solar.

Noutros casos, o apóstrofo exerce mero papel enfatizante, ao pôr em evidência uma palavra (dentro de outra) para a qual se quer chamar a atenção:

> Mas, onde?
> Onde é, apenas, um eco
> que a todos resp'onde,
> mas logo se esc'onde,
> sem dizer onde.

Mas, mesmo aqui, é inegável a expressividade do processo, com a reiteração obsidente da palavra "onde".

Ao lado dessa divisão pelo apóstrofo, surge simultaneamente uma outra, pelo hífen, com duplo desígnio: 1) para rimar como em (veja-se como "geo", rima com "eu")

Rasgo o meu retrato.
Liberto-me da geo-

grafia e do sapato.
Que mais quero eu?

Trata-se, como não se desconhece, da "rima partida", que, de uso esporádico no Brasil, jamais havia alcançado a amplitude que Cassiano Ricardo lhe daria em seus livros posteriores.

Para pôr em evidência elementos de um vocábulo que constituem novas palavras, na maior parte das vezes sem nenhuma coincidência etimológica. Assim quando, depois de falar no Zodíaco, enfatiza: céu-zoo-dia-cal, libertando da palavra zodíaco o primeiro elemento, "zoo", seu núcleo semântico real, mas aqui dando a idéia não só de "animal", mas também de jardim zoológico, bem como de um hipotético deverbal de "zooar", e os substantivos "dia" e "cal", sem qualquer vínculo com a palavra maior a não ser o simples som. O poder de sugestão da palavra "zodiacal" complica-se com outros, portanto, a indicar até luz e brancor, isto é, na luz do Sol, que percorre anualmente as constelações do zodíaco ("dia") e talvez o brancor das nuvens ("cal") ou das próprias estrelas.

Mas ao lado dos experimentos de partição há também os de composição, os imitativos de determinada escrita e os jogos de som. Entre os vocábulos que o poeta compõe estão "luvalva", "lunocípede", "lacrimoduto"; o poema "João, o Telegrafista" reduz as preposições das frases, para imitar o processo economizador usado pelos telegrafistas; entre os jogos de som está um que se tornaria intermitente na obra do poeta, "surdos ou absurdos", e outros de um "palavra-puxa-palavra" que mais tarde as chamadas vanguardas incorporariam aos seus processos, como "arco arcaico", "arte, espada, espadarte" e similares.

A Face Perdida

Em *A Face Perdida* (1950) Cassiano, como todos os poetas maiores por aquela ocasião, sofre o influxo do "espírito de

1945"; nota-se no livro densidade ainda maior de expressão, maior obliqüidade, maior senso de medida. Significa isso, mais uma vez, uma atualização, uma adequação do poeta ao seu próprio tempo, o que aliás é nele uma constante. Pelo fundo, o poeta sabe que "nunca fui tão eu, tão nenhum outro", pois cada vez mais se aprofunda seu conhecimento próprio; sua percepção sensorial recrudesce numa clara impostação estética, visível por exemplo no campo erótico, como o demonstram os poemas "O Beijo do Meio-Dia", a primeira e a segunda "Balada Ultra-Violeta", "A Mulher e a Concha", a "2ª Balada do Fuzileiro Naval", "Pecado Originalíssimo", "Geografia Amorosa". Nota-se no livro uma dicotomia entre o ser em ato e o ser em potência; mas o poeta é triste e solidário, pois não quer nenhuma vida utópica, e sim "ficar, sofrer com todos/ os que sofrem,/ nesta dolorosa viagem/ entre a consciência e o mito,/ entre o chão e as estrelas". A preocupação com a morte é uma das constantes do volume, penetrado pela convicção de que a esperança não é coisa boa, pois nos acorrenta e obriga a caminhar para o dia seguinte. Os assuntos quotidianos não desaparecem (veja-se "O Elevador", p. ex.), e o próprio destino do mundo, sua divisão em Oriente e Ocidente, a técnica de fabricação da morte, angustiam o poeta, como se nota em "Ó Morte, onde a tua Vitória?", de título alusivo, mas claramente germinal, como um dos primeiros prenúncios de estados de espírito que levariam a *Os Sobreviventes*. Assinale-se que os pretextos do animal grotesco, da infância e do fim coletivo conjugam-se em "O Elefante que Fugiu do Circo", poema em que Cassiano exibe sua perícia métrica em decassílabos regulares ou irregulares (estes últimos, nele, de filiação dantesca, assim como a imagem do homem, degolado, a carregar sua própria cabeça).

De frisar que, formalmente, prosseguem a composição de palavras ("setecoloridamente" por exemplo), bem como as paronomásias ("E mais os *confusos*, os eternamente *cafusos*), as rimas partidas ("azul / marinha", "azul" toando com "nenhum" e "marinha" rimando com "sozinha", "arco / íris" rimando com "barco", "plúvio / marinho" com "dilúvio", "pássa / ros" com "faça", etc.). E intensificam-se, se deveras não surgem, as rimas coroadas, com em "Indo vindo zumbindo", sem falar nas rimas encadeadas ou de qualquer modo internas ou em posição livre na estrofe e no verso. Continua o poeta a usar epítetos expressivos, como "lua naval" e ambigüidades como em "Minha mão sinistra

/ não é a esquerda. É a direita", em que "sinistra" conjuga os sentidos de "funesta" e "esquerda". Esse adensamento de sentido na mesma palavra observa-se noutras passagens, como em "O Salto"; "É o suicídio do rio. / (...) / Cavalos invisíveis morrem, de minuto / a minuto, / mostrando torrencialmente a crina branca e sub-reptícia da força", em que os cavalos são unidades de potência, sem perder o sentido animal, reforçado por "crina" (que são as espumas). Em "a alva estrela d'alva" já as palavras não se concentram numa só, mas reiteram-se guardando cada qual seu sentido próprio. No poema "Tudo o Mais São Penas", o poeta joga com sentidos diversos da palavra "penas", reforçada com o uso de "apenas". Mas em "O Besouro", I, a palavra "rio" implica metáfora e metonímia: "Entre o sim e o não / trançados num fio / como cobra voltaica / o rio entra em meu quarto / e acende uma flor loura / no invólucro de vidro". "Rio", aí, pode ser metáfora, isto é, a corrente elétrica "que acende a lâmpada", ou o próprio rio que gerou a corrente, num caso de metonímia (mais especificamente de metalepse, com o uso do antecedente pela conseqüente, do rio (antecedente) pela corrente elétrica (conseqüente). A ambigüidade, como se vê, cresce, pois joga simultaneamente com a metáfora e metonímia.

No livro há também aproveitamento de outros recursos, persistindo o uso de alusões, não só a passagem da própria obra de Cassiano, mas também a outros poetas e até à fábula, como ao mito helênico sobre a origem da Via-láctea, em "Geografia Amorosa". Algumas aliterações são expressivas, como é o caso das sibilantes em "A Mosca Azul (ou Dourada?), II: "E que importa o z / com que zumbes, sozinha? / Que haverá de secreto / no especioso zumbido / com que — simples inseto — repetes, sempre, a última / letra do alfabeto?"

João Torto e a Fábula

João Torto e a Fábula (1956), o livro de Cassiano que se segue, já é um poema dividido em "atos", nove ao todo. João Torto figura no livro nas três pessoas: 1ª, 2ª e 3ª, numa tentativa — explica o poeta — de substituir heterônimos por pessoas gramaticais mas também simbólicas. O livro apresenta igualmente, a par do assunto ou argumento, um problema, o da deformação, em vez da simples metamorfose: é o mágico que se transforma em trágico, por efeito da bomba de hidrogênio. Há

os recursos formais de hábito no poeta, com as rimas partidas ou em posição livre, as palavras forjadas como "maubordo" (em oposição a "bombordo"), "notilongo", "foto-pótamo-gráfico", "rosada", "anilmarinho", "retrolâmpago", os epítetos felizes como tranças "geométricas" ou perífrases também felizes como "feroz esmeralda" por "mar", o uso sugestivo de apóstrofo a extrair uma palavra de outra, sendo ambas válidas no verso: assim em "Não irás ver Júpiter / mudado em cisne, em t'ouro". Na verdade, Zeus se metamorfoseou em touro no caso de Europa, em outro no caso de Dânae, donde a expressividade do procedimento ricardino.

O livro é de grande ordenação, e sua linguagem se adensa num dialeto lírico irredutível, como se o poeta houvesse chegado ao ideal implícito na observação do estilista grego, de que a linguagem, para ter força, deve, como as feras, armar-se para o bote. As alusões fazem-se numerosas, o erotismo continua presente no poema, há experimentos curiosos, como o de "Eu no barco de Ulisses", que lembra pela extensão do verso e por certo balanço rítmico o hexâmetro homérico. Continua o poeta com sua teoria da morte, segundo a qual o morto é anterior a Deus e à estrela d'alva, por mergulhar na grande noite anterior ao ser, opõe os lunáticos aos homens práticos, que vão à lua em vez de sofrer-lhe a influência, deseja a difícil manhã e abomina as fronteiras que dançam. Sua poesia, como de hábito, é solitária como os "dolorosos outros". Assinala o poeta que "o mágico é irmão do trágico" e que "a magia da ciência / matou a dos mitos"; para os deformados, o que os empolga "é a maravilha, / não a idéia da morte, porque o trágico / está, agora, transformando em mágico"; e indaga Anfion: "Como resistiremos / ao fruto que a Serpente / nos traz, oferecendo-nos / o trágico em vez do mágico?" De qualquer modo, João Torto pede a salvação do mundo pela poesia, ao solicitar humanidade ao Rei, e ainda sonha com que "será ao som de nova flauta / que hoje o mundo trágico / voltará ao mágico"; Essa esperança, que desvanecerá de todo em *Os Sobreviventes,* mostra que *João Torto e a Fábula* é em certo sentido um livro de equilíbrio ou transição, pois nele o poeta (ou João Torto) oscila entre a realidade e o mito, entre o mágico e o trágico, oscilação essa que irá desaparecendo até culminar no domínio do trágico, ainda mais, do apocalíptico, em *Os Sobreviventes*. A fabulação de *João Torto* acha-se explicitada pelo próprio Cassiano Ricardo no "Prefácio desnecessário" do livro, ao qual remeto os interessados no entendimento menos superficial da obra. De

qualquer modo, há no livro peças de grande amargor, como "Os Cegos", ou densas de sugestão, como, para exemplificar. "Evocação dos Mortos" ou *O Arranha-céu de Vidro*, esta última a extrair de um quotidiano desabrido notas de um grandioso feérico.

O Arranha-céu de Vidro

O título deste último poema é também o do volume seguinte de Cassiano, *O Arranha-céu de Vidro*, escrito em 1954 e publicado em 1956. Nesse livro, cuja densidade continua a aprofundar-se surge-nos clara a idéia de que o verdadeiro poeta nos oferece uma visão particular do mundo e da vida, quer na essência, quer nos seus múltiplos acidentes. Também se exibe nítida a veracidade dos poemas, isto é, o ponto em que a imaginação domina visivelmente a fantasia, o ponto em que o poema se transforma numa rubra e dolorosa verônica da realidade. A visão do mundo, porém, não é confortante. O próprio poeta nos fala que a ciência toma o lugar à poesia e nos trouxe uma grande deformação do maravilhoso. O mítico desapareceu, substituído pelo trágico:

> Não adianta tapar os ouvidos, nem mesmo fazer-se amar-
> [rar
> Ulisses ao mastro do navio,
> num chão de safira.
> Não falo das metamorfoses por direito, diversão ou castigo.
> nem dos deuses, nem das crisálidas amorosas.
> Falo da morte feérica e perpendicular
> Falo da chuva radioativa
> que hoje substitui a chuva de ouro.

A alegria da vida está na sem-razão das pequenas coisas, dos pequenos gastos, na cantiga do pássaro, no fluir das rosas: "Ah, malaventurado / o que mora na terra sem olhar as estrelas". Mas a poesia parece condenada ante a desvirtuação tecnológica, ante o mau uso da ciência. "Contra o demônio da lucidez cantam os pássaros", mas os pássaros nada poderão contra aqueles que deturpam a lucidez extrema que é a ciência. Estamos no reino da deformação: as poéticas metamorfoses ovidianas jazem num abismo de dois milênios e o mundo parece condenado à destrui-

ção, como se prefigura em *Acta est fabula*. De qualquer modo, para o poeta, a vida é má e a divindade responsável por nos ter feito quem somos e jogar-nos no desterro do mundo.

Tecnicamente, o livro acumula os recursos anteriores ou os novos de Cassiano, como o uso do apóstrofo para marcar uma palavra dentro (por exemplo em M'ORFEU, que centra um poema completamente realizado), os vários tipos de rima, aos quais se acrescenta a rima composta (por exemplo de "silêncio" com "recopense o"), a composição de palavras ("atlasmundipluricolor", "sexazul", etc.), os jogos vocabulares ("E como a Esfinge continuasse muda, / como quem finge, ou como quem exfinge" ou "A sereia está tocando piano, / piano, piano, mas no fundo do mar"), as antimerias ("sede tão mágoa"), as explorações das virtualidades de palavras como "ilha" (em *João Torto* "maravilha" já se decompusera em "mar, ave ilha" e estas três, agora, formam "maravilha", no poema "A Orquestra"), que surge até como sufixo e dá azo ao poeta para escrever: "E a dor me fragmentou / a alma toda em ilhas, / Ilhas e mais ilhas... / Ilhas andarilhas, ilhas mal- / trapilhas. / Minha alma é agora um mapa / das Antilhas." A mesma exploração ambígua de "terra" e "terror" em "ter rosas", "terrível", "aterrados", "aterrorizados", "desterrados", "enterro", "térreo", "terrífico", decomposição fantasiosa como a de "isolamento" em "isola" e "lamento", paronomásias como em "hidro vidro", epítetos novos como "lua marítima" ou as metáforas brilhantes como a das dálias ("perguntas rubras e amotinadas"), as alusões bastantes numerosas. Se o poeta já cultivava alguns coloquismos como "pra", começa oração com o pronome oblíquo ("Se comprazem"), omite um "não" como certas camadas populares ("Dizem que os arranjos / são inocentes, não"), ou até aproveita paulistanos como o "ver" registrado por Valdomiro Silveira com a função de "como": "grinalda *ver* espuma".

Não é em vão que estamos acompanhando a evolução de determinados recursos formais em Cassiano; esse acompanhamento permite-nos concluir que o poeta já se valia de procedimentos definidos quando se deu seu encontro com a teoria concretista. Com esta reforçou sua utilização de recursos gráficos, e disso não passou, pois, excluídos dois poemas figurados, não aboliu o discurso; pelo contrário, as formas gráficas são sempre usadas por ele para tornar mais expressiva e concentrada sua mensagem lírica. Da poesia práxis, igualmente, só se serviu do

que esta pôde oferecer-lhe como subsídio para seu próprio roteiro, que, a partir da geração de 45, sempre foi adensar o discurso poético e torná-lo portanto mais rico semanticamente. Sua participação no grupo Verde-Amarelo e da Anta, seu apoio à Geração de 45, aos concretistas, à poesia práxis, originam-se de sua constante curiosidade intelectual, de seu espírito aberto às inovações, de sua aversão ao passadismo; não significa sujeição de espécie alguma, mas um modo de manter-se atualizado, em decorrência de suas convicções e de seu temperamento. A despeito da passagem dos anos, Cassiano jamais conheceu a velhice de espírito.

Montanha-Russa

Assim, em *Montanha-russa* (1960), emprega, nas notas alguns termos da linguagem concretista e, nos poemas, alguns poucos processos adotados por essa facção de estudiosos. Desse modo, ao usar o composto "eclipsidro", lança mão, conforme declara, de um recurso "ideogrâmico ou ideográfico, para numa só palavra, incluir cinco significados diferentes: eclipse, clepsidra, elipse, hidra, vidro". Se a explicação crítica tem ares concretistas, por evocar o ideograma, os recursos da composição, da polissemia, da homonímia, da antanáclase e da paronomásia já eram antigos no poeta.

Também aplica o termo "diaclásico", de Edgard Braga, a seu próprio hábito de pôr em realce palavras dentro das palavras, como "f'ilhas mal'trap'ilhas". Nesse caso ainda menos deve ao concretismo: só a perfilhação ocidental do termo crítico de Edgard Braga.

De notar que a técnica de evidenciação de palavras dentro de palavras, para a qual Cassiano costumava usar o apóstrofo e o hífen ("zoológico", por exemplo, em *O Arranha-céu de Vidro*) adota agora também os parênteses, como em "(van) guarda" ou "telegra(f)alado". O uso do apóstrofo também assume por vezes poder graficamente sugestivo, por exemplo em "as'as", que dá a impressão de duas asas iguais. Prossegue a composição de palavras, de que já citamos um exemplo, como em "subserviço", desazuis", "lacrimodourada", "cxflor", "teledolorido" e muitos outros exemplos; e aparecem definidas inovações gráficas na obra do poeta, como o uso expressivo da letra *R* no fim de todas as

estrofes de "Montanha Russa", justamente para figurar, visualmente, uma montanha russa. Da mesma forma, surge o espacejamento, de origem tipográfica, na palavra "desaparecer", ficando o verso "Até desaparecer", praticamente do tamanho do seguinte: "por fim — quem o saberá? —". Observa-se igualmente o aproveitamento do espaço em branco em "O Rei das Ilhas", aproveitamento expressivo porque as palavras distribuídas com largos claros figuram um arquipélago. Esse poema é importante na obra de Cassiano Ricardo porque, ao lado de "Festa no Morro", 6, talvez constitua o fundamento primeiro de sua teoria do linossigno. Recurso quase pictográfico é o uso de agás maiúsculos empilhados, em "A Torre de H Bel", para dar a idéia de um edifício esguio. Restaria acentuar que Cassiano também explora a sonoridade, não só no seu uso costumeiro das rimas, como na introdução de palavras em italiano, igualmente para rimar, como em "Sussuro em céu azurro" ou "zurra ...azurra". Explora as paronomásias, como no poema "Para ires a Veneza" ou nos versos "Ave, bela ave, / ave, belonave / uma ave, uma nave, / ou uma bela nave" e até as sonoridades denominadas "jitanjáforas" por Alfonso Reyes: "Zaza na fruga o cisso ingrave. / O carilógio rispa, ungo, / em Zanzibalar".

Nenhum destes últimos recursos, como não se ignora, é puramente novo, mas sua condensação indica intenção nova e inquietação experimental. O poeta, de resto, demonstra sua perícia artesanal na coordenação das metáforas, como esta, do mundo ferido pela bomba atômica:

> Pobre Jim Hill,
> que trocou a manhã pela tarde.
> Em vão um fantástico vídeo
> lhe põe em casa
> o mundo que ulula com patas de fogo
> lá fora. Como
> uma enorme brasa animal e azul
> de urânio

A sensibilidade vocabular do poeta, explorada na distinção entre "fruto" e "fruta", atinge, na diferenciação entre "cão" e "cachorro", não só o nível da detecção semântica, o que seria pouco, mas dá com essa detecção, uma imagem da extrema

decadência do mundo, o que já vem a ser uma formulação poética.

Pelo fundo, o livro cuida de um problema, a oposição entre "estar ou não estar" e não entre "ser e não ser". Significa isso que, menos que o problema ontológico individual, o homem no mundo de hoje "está" no mundo, e sente irremissivelmente sua solidariedade com os outros: o problema deixou de ser de simples cogitação sobre o indivíduo acicatado pelas circunstâncias, como no caso do Príncipe Hamlet, para tornar-se um caso de consciência coletiva, o do destino da humanidade ameaçada. Por outro lado, afirma o poeta que a dor de "estar" aqui, no mundo ou em determinada parte do mundo, é maior que a de "ser". "A hora não é mais a de saber quem somos / mas onde estamos, e ainda se aqui estamos" — acentua, para explicar sugestivamente: "sou um Hamlet com duas asas de vidro", naturalmente as janelas da sala de estar. Mas esse "estar aqui" é de pura dependência: "Entre duas bombas de hidrogênio / o meu coração bate sem nenhum direito de opção. / Que adianta o meu estar aqui? / Pois não dependo, apenas, de uma dor de cabeça / na cabeça de um dos grandes, / ou do sorriso de uma dama de espadas?"

Quatro personagens são observáveis no livro: Jim Hill, Lazar Dourado, Zebedeu e o narrador. Apesar das notas amargas do volume, uma de suas partes, "Geografia Amorosa", impressões de viagem referentes a algumas cidades ou países da Europa, alimenta-se de viva simpatia e poder visual, que produzem poemas coloridamente líricos. Pois o poeta apura em toda a sua caminhada, sem perder-se nele, o poder visual e metafórico, o poder transfigurador que o faz divisar na manhã uma "grande rosa descalça" que entra na cidade, soberana e definitiva.

Claro está que a densidade e a complexidade da expressão ricardiana, com suas alusões, seus processos oblíquos, seus recursos gráficos, crescem de volume para volume, a ponto de em livros como este percebermos inapelavelmente a obra de arte nítida e acabada, a poesia equilibrada num ponto ideal, comedida, mas absolutamente peremptória.

A Difícil Manhã

No livro seguinte, *A Difícil Manhã* (1960), os temas não refogem à aguda solidariedade e atualidade do poeta, em linhas

marcadas pela expressão densa e complexa. Já o problema está evidente no título do volume: o do homem que constrói sua manhã. "Manhã difícil" — explica o poeta —; "não a que Deus lhe deu não a de todos os dias, mas a que sai de suas próprias mãos, à custa de 'suor, sangue e lágrimas'". "O livro oferece preocupação com o destino dos homens, com as fortes contradições em que se agita a humanidade, mas também se repassa de uma verdade lírica noturna e profunda, como em "Quem Dorme Ouve um Segredo Enorme".

Formalmente, aos seus recursos habituais o poeta soma outros, como os palíndromas, os anagramas, a mistura de apóstrofo e hífen na mesma palavra dividida, o embutimento de palavras partidas em outras também partidas, isto é, as chamadas de "palavras-valises"; e os próprios recursos habituais como que aumentam numericamente, de modo que o livro se apresenta por vezes algo lúdico, mas de um ludicismo que se envolve em soluções semânticas. Tais soluções, como é óbvio, só serão etimológicas por mera coincidência, pois a gramática do poeta não é a comum e sim a "gramática aflita" de acordo com a qual "demora vem de demohora. / Foi o demônio que inventou a demora". Entre os palíndromas que Cassiano utiliza estão os clássicos "Roma-amor" e "Erva-ave" no poema "Bola de Vidro"; "garças" — diz o poeta em "A Cidade Feroz" — "são graças que ficaram garças / por anagrama"; "antropófaga" é dividida em "antropó'faga", num plurissigno em que surgem noções não só de "antropófaga", como de "antro" e "pó". Embutindo de palavras divididas em seus elementos vê-se em "foto hipo pótamo grafica mente". Certas composições, como "no-ar", significam não só o que consta das palavras ligadas por hífen, mas também remetem ao composto, no caso o francês "noir". De notar que nas divisões vocabulares o todo e a parte em geral conservam o sentido no contexto, como em "a vida p'ulula / como cachorra gr'ávida": "pulula" dando a indicação de muita gente no Beco da Lua, "ulula", de cachorra tanto "grávida" como "ávida" ("grávida" também tem nexo com "pulula", pois o parto da cachorra é de vários cachorrinhos). Graficamente significativos sãos os gês em "Desenho Rupestre", figurando "a cigarra e a formiga", e tudo isso indigita que o poeta ainda viria a explorar mais as virtualidades sonoras e gráficas dos vocábulos.

Realmente, é o que muda em *Jeremias sem-chorar* (1964). Nesse livro, Cassiano já sustenta a teoria de que não faz versos, e sim linossignos. Para um poeta consciente de que "não bastará dar outro nome às coisas / e aos seres", a afirmativa de algum esclarecimento.

O verso distingue-se da prosa, segundo um conceito gráfico, elementar mas, esclarecedor, no modo de ver de Northrop Frye, pelo fato de as linhas de prosa, numa página, irem de margem a margem, em geral, ao passo que com os versos isso não se dá: ou o verso não atinge à margem direita ou não começa na esquerda, ou se quebra, às vezes até mais de uma vez, na margem direita.

Essa distinção, de caráter gráfico, também se aplica ao linossigno, que não se confunde com a prosa, no mínimo pelos mesmos motivos que o verso. Quanto à distinção entre linossigno e verso, a questão leva a algumas considerações históricas, tomando-se como ponto de referência, por exemplo, dois poemas de *Jeremias sem-chorar,* "Gagárin", que sugere uma astronave girando em torno da Terra, ou "Translação", que sugere uma subida ao espaço. São praticamente dois poemas "em forma de", ou seja, os poemas-figuras, "carmina figurata", "technopaignia". Ora, os poemas-figuras mais antigos que nos chegaram devem-se a Símias de Rodes, mas isso não significa que sejam de origem última grega. Supõe-se que hajam surgido na Ásia Menor ou ainda mais longe, ingressando, no império grego com a invasão de Ciro e a influência oriental sobre a escola de Alexandria. Símias, que floresceu por volta de 300 a.C., legou-nos uma acha, um par de asas, um ovo; Teócrito, uma frauta de pastos; Dosíados, um altar; e um certo "Besantinus", que se conjetura seja L. Julius Vestinus, um segundo altar. Esses poemas foram preservados por terem sido incluídos na *Antologia*. Imitados em latim no século IV por Optaciano Porfírio com suas frautas, obtiveram certo favor no período carolíngio, sendo o exemplo mais divulgado as *Laudes Sanctas Crucis*, de Rábano Mauro. O Renascimento e a difusão da *Antologia* na Europa favorecem a proliferação dos poemas figurados, citando-se entre seus autores Sealiger, Pierius, Crispin. Exemplo antigo na França é a garrafa de Rabelais; na Itália, um autor como Baldassare Bonifácio, na

esteira de outros, dedicou-lhe todo um livro; na Inglaterra, Margaret Church estabeleceu a cronologia dos primeiros *pattern poems*. A Stephen Hawes (1509) e Richard Willis (1574?) sucedem-se Puttenham com suas figuras de desenho arquitetônico ou geométrico e depois muitos outros poetas, entre os quais alguns de renome, como George Herbert, Robert Herrick e Thomas Traherne. Entre os modernos, são famosos os exemplos de Apollinaire, Huidobro ou Dylan Thomas.

Mesmo no Brasil, há tradição para os poemas-figuras dos concretistas (que todavia não os citam), sendo o mais antigo que se conhece o de Anastacio Aires de Penhafiel, em forma de quadrado ("Labirinto cúbico"). Outros exemplos são apontados por Alberto Faria: a cruz de Fagundes Varela, o coração de Soares de Souza Júnior, a pirâmide de Mário de Lima e a taça de Hermes Fontes. Mais espécimes certamente haverá, como os losangos de Da Costa e Silva, desde *Sangue*.

Sucede, porém, que nos exemplos gregos a métrica era observada, tratando-se pois rigorosamente de versos; e essa tradição foi em geral respeitada. Mas há também casos, como o labirinto de Penhafiel (por seu turno imitação de exemplos europeus) em que o poema não se compõe de versos, sendo pois meramente gráfico. Somar-se-iam a esses casos as constelações de palavras (entre largos claros) de Mallarmé, na pioneira lição de "Un Coup de Dè". São esses não-versos (para começarmos) que Cassiano denomina, em sua própria poesia, de linossignos: e é evidente, pela análise de "Gagárin" ou "Translação", onde a posição das palavras é ditada pela forma do poema, que não se trata de versos. Há, a partir daí, uma diferença de ponto de vista: Cassiano dispõe suas linhas na página segundo um critério exclusivamente gráfico (e semântico), ao passo que o verso, em sua pureza, não é puramente gráfico, mas obedece em todos os casos a um ritmo auditivo, regular ou não. Ora, o linossigno de Cassiano isenta-se, em sua intenção do ritmo auditivo, e isso o caracteriza e diferencia.

A contribuição formal mais expressiva de *Jeremias sem-chorar* é essa, que se acrescenta às composições e partições habituais de palavras, às alusões, às jitanjáforas, às gradações de letras, estas oriundas da tradição simbolista, mas extremamente expressivas no caso de "O Irmão Adiado", em que a dimensão

dos tipos, diminuindo nas quatro vezes em que a palavra surge no linossigno, exprime o distanciamento da fraternidade. Aos sinais de partição junta agora Cassiano a barra, como em "gramati / cidade", de modo que, em sua linha de complexidade crescente, *Jeremias* é o livro denso e rico. Pelo fundo, Jeremias, autor e personagem do livro, de 25 anos e olho de vidro, não chora por sete razões, que estão arroladas no poema inicial do livro, sendo ele próprio — como esclarece Cassiano em nota —, o homem do mundo da Astronáutica, da Cibernética. Depois de várias aventuras, Jeremias — encantado e assustado com os progressos da ciência e da técnica modernas — pensa numa solução: fazer-se de urso para crianças, transformando "o mundo automático, que conduz ao suicídio, em automático que conduz ao maravilhoso". A conclusão não é de estranhar na obra ricardiana, toda ela perpassada pela noção de que a poesia é capaz de dar alto sentido à vida e de que a infância é o reino do maravilhoso.

Tal solução, se é preconizada por Jeremias, mergulhado na problemática do mundo de hoje, não parece contudo estar à vista para a generalidade dos homens.

O Sobreviventes

Por isso mesmo, *Os Sobreviventes* (1971) constituem um livro apocalíptico. Já não vivemos, somos simples sobreviventes num mundo em que a humanidade se condenou a si mesma. E somos sobreviventes porque a graça de viver nos é concedida pelos grandes, que têm o poder de lançar a Terra em conflagração atômica. Poucos vêem isso nitidamente, poucos sentem que o fim está suspenso sobre nós, a depender de um simples desvario dos poderosos. Contudo, os dotados de lucidez noturna sempre o souberam. Para Heráclito de Éfeso, "o fogo, surgindo de improviso julgará e avassalará todas as coisas"; para a escatologia órfica, dois fins são possíveis: pela água ou pelo fogo, pelo dilúvio ou pela conflagação ("ekpyrosis"), como o dilúvio já sobreveio, resta o fim pelo fogo, no qual, segundo Enoc, "as montanhas se fundirão diante do Senhor como a cera diante do fogo". Ora, como o fim está sobre nós, o livro de Cassiano ministra-nos uma visão apocalíptica do mundo atual, da qual saímos como de um pesadelo que todavia persiste à luz do Sol.

Claro está que a poesia de Cassiano alcança o máximo de sua densidade neste volume, laboriosamente trabalhado. A linguagem é muito mais elíptica, as partições de palavras já não se fazem apenas para enriquecer o sentido, mas também por puras razões gráficas. A ambigüidade ou antanáclase — um dos processos habituais — manifesta-se pela simples divisão dos linossignos:

Afinal, só,

diante de um soldado.
Diante de um sol
dado

Numa cruel troca de dados.

Outras vezes a palavra gera outras, íntegras mas dela extraídas, no mesmo linossigno, como neste, que tem a singularidade, simultaneamente, de antepor "verdessal" para evitar um verso heróico: "a verdessal rede da onda-redonda." Opulentam-se os módulos ricardianos, em suma, de várias maneiras, como o traço vertical sobre o horizontal, em "Erro de Perspectiva", para figurar uma queda, a inversão dos parênteses em "Vociferação", o registro em forma de fração de "nada" sobre "nada", o que dá frase "nada sobrenada", a palavra fragmentária justamente para dar a impressão de algo quebrado, como em "ver nascer / no outro dia / (caco de estrela) / a estrela / d'al". A sonoridade vocabular cria nexos nada etimológicos, mas prenhes, nalguns casos, de imaginação lírica ou força coincidente, como no caso de "Passamos bem próximo de / Biafra, / duas vezes afra. / Vimos o Boeing cair / no Fujima / (fugir, próprio de quem / ama)".

Livro amargo, no qual a poesia assume a força dos articulados ou das denúncias, impressiona por isso mesmo pela sinceridade, pelo arraigado sentimento do fim diferido e pela grandeza da visão apocalíptica. É na verdade uma realização culminante, como que a foz de um rio em fogo para a qual vieram trabalhando, ao longo de mais de meio século, outros livros, como fontes e correntezas tributárias: mas também essas fontes, essas criaturas de corpo de água e pés de areia, à luz do apocalipse, de súbito se revelam não simples espelhos do céu ou da paisagem circundante

— meiga ou dolorida —, como poderíamos pensar, mas labaredas ocultas que se convulsionam no incêndio, na conflagração final.

Pouco antes de morrer, pois, Cassiano Ricardo não pensava em si, mas no destino do mundo. E caiu amargurado, como um profeta que silenciasse depois de muito sofrer com suas próprias e flamejantes profecias.

In *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 28 jul. 1974. Supl. Lit.

A Busca Cassiano Ricardo

Antônio Carlos Villaça

Lourdes Ricardo nos traz, neste fim de ano, a *Saudade Indígena*, de Cassiano Ricardo:

Não forma de olhar para trás,
ilusória flor da memória
como na fábula, e sim forma
de me voltar a ser húmus e cor.
Não a rainha do passado
e sim a ânsia,
filha natural da distância.
Vigília da espera. Meio
de olhar o porvir
de madrugada.
Quando o céu ainda obscuro.
Rudá, Rudá,
levai ao seu coração
minha esperança.

Eis o Cassiano de outrora e sempre, lúcido, lúdico, atento à manhã, na vanguarda do mundo. No seu último cartão de

Natal, há um ano, e já tocado pela morte, o poeta da Esperança perguntava, não sem angústia na voz experiente, grave: "Quando/ Uma única Ceia/ Uma única Mesa/ Um único Pão/ E um único Cristo?/ Quando?" (Do poema "Ceia do Cristo").

A poesia de Cassiano se caracterizou sempre pelo espírito de busca, ou de incessante renovação. Nunca desistiu de procurar. Nunca se cansou de pesquisar. A busca o define e sintetiza. Seu longo itinerário poético vai do lirismo algo sentimental de *Dentro da Noite*, em 1915, a "Dexistência", não desistência, mas a respeito da existência, o ato de existir, que é a suprema perfeição do universo. Cassiano não desiste nunca. Mas ama a existência e nela mergulha.

Há nele um existencialismo perene e radical, assim como havia em Vicente Ferreira da Silva, a quem dedicou o seu livro de 1960. *A Difícil Manhã*. E uma espécie de modernidade desafiadora, um vanguardismo insatisfeito, que fez Ledo Ivo aplicar-lhe a palavra de Rimbaud: *"Il faut être absolument moderne"*. Ser absolutamente moderno, como uma imposição do existir. A vida o atraía, totalmente, do quindim ao jiló. Sua poesia era aquele globalismo, de que nos falam os versos profundos do grande Archibald Mac Leish: "O poema deverá ser tátil e mudo, como um fruto maduro. O poema deverá ser desverberado, como o vôo dos pássaros. O poema deverá não significar, mas ser"...

A poem should not mean, but be. Esse existencialismo da poesia de Cassiano é que o faz renovar-se perenemente. *Homo viator*, no sentido marceliano, ou seja, um poeta peregrinal, com o senso da historicidade. Alceu Amoroso Lima chamou circular a poesia da maturidade de Cassiano. Um circularismo que provém desse *globed fruit*, a que o poeta queria resumir o poema.

As Quatro Fases

A poesia de Cassiano abrange quatro fases muito bem caracterizadas: a lírico-parnasiana, a nacionalista-modernista, a ontológica e a planetária. Mas há uma circularidade que unifica todas essas divisões no tempo e faz da viagem poética de Cassiano uma afirmação de coerência, o encontro do poeta consigo e com o mundo.

Começou em 1915 com *Dentro da Noite*, seu livro de estréia lírico-sentimental, como ele próprio lhe chamou, poemas não ortodoxalmente parnasianos, que merecem a referência de Bilac.

Depois, *A Frauta de Pã*, em 1917, uma experiência neoparnasiana, que acolhe o louvor de Alberto de Oliveira, Medeiros e Albuquerque, Francisca Júlia, Luís Guimarães Filho, Amadeu Amaral, Hermes Fontes.

Jardim das Hespérides, de 1920, recebe o elogio de Tristão de Athayde. Cassiano passava do parnasianismo ao simbolismo, da visão objetiva ao individualismo. Tristão via nele um panteísmo naturalista. E notava que mais do que a natureza começa a interessá-lo o homem. "Há no Sr. Cassiano Ricardo um extraordinário poder verbal", concluía.

Com o Modernismo, o poeta se entrega ao regionalismo plástico e visual de *Vamos Caçar Papagaios* e *Deixa Estar, Jacaré*. É o verdeamarelismo versolibrista. Cassiano se volta para o nacionalismo. *Martim Cererê*, hoje com 13 edições (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis), dedicado a Cândido Mota Filho, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, os seus velhos companheiros do grupo Verde-Amarelo, de 1928, é o grande poema épico do Modernismo, ao lado de *Cobra Norato*, do extraordinário Raul Bopp.

Visualismo intenso, o de *Martim Cererê* — Saci Pererê. Irá Cassiano da imaginação visual à sintaxe visual, do concretismo. Em 1959, ao compor a admirável "Toada pra se ir a Brasília", Cassiano retoma o nacionalismo veemente de *Martim Cererê*. Deslumbrado, sempre. Em 1928, quis fazer apenas — e fez — um poema brasileiro, em que a conquista do Brasil se explicasse pelos *inferential myths*. Cassiano insiste em que Cererê não é só paulista, nem aborígine, mas brasileiro, a síntese étnica, o Brasil total, um poema que são muitos poemas, a nova civilização baseada no amor, inter-racial, democrática, fraternal.

A epígrafe de Couto de Magalhães, de *O Selvagem*, revela quanto Cassiano se preocupa em assumir o Brasil, do que depois daria testemunho em prosa, com *Marcha Para o Oeste*. "E o Brasil ficou sendo o que é, liricamente."

E, quando parecia que o poeta modernista e nacionalista, dos *Borrões de Verde e Amarelo*, já havia cumprido toda a sua missão poética, surge um novo Cassiano em 1947, com *Um Dia Depois do Outro*. O poeta se interroga sobre o destino do homem. É uma poesia metafísica, transcendental, profunda. O poeta percebe com Rilke que a vida é uma despedida cotidiana. Os sofrimentos da Guerra despertaram em Cassiano Ricardo esse lado ontológico, de feição existencial, que aparece em *Um Dia Depois*

do Outro, A Face Perdida e *Poemas Murais*. Prefaciando as *Poesias Completas*, Tristão exultava diante dessa renovação do poeta e desse metafisicismo.

O poeta está maduro. O poeta sofreu. Compreende que a poesia tem uma função social e humana. Um caráter de participação na problemática do mundo. A angústia existencial o impressiona. Cassiano integra-se no contexto cultural de seu tempo. O homem sofrido, sim, mas identificado à sua época, integrado nela. *João Torto e a Fábula* e *Arranha-Céu de Vidro* preparam e anunciam *A Difícil Manhã*, de 1960. Cassiano se dá a um exercício de sinceridade. Atormentado ofício lírico-criativo é como ele chama a sua vocação de poeta.

Cassiano chega à poesia espacial, ao poema cósmico. A década de 60 nos dá *Jeremias sem-chorar*, 1964, alto poema dramático, que é uma espécie de réplica universal, cósmica, ecumênica, ao *Martim Cererê*. Cassiano se impõe uma revisão. Os elementos de composição que a moderna tecnologia nos propõe provocam nele o linossigno, a última fase da sua poética, em que manhã e amanhã se unem, para nos trazer o tema ou o problema da sobrevivência do homem. Para ele, poesia é autognose e autocrítica. O poema é bifronte. Um instrumento de revisão do poeta em desacordo consigo mesmo. Um instrumento de amor, comunicação, participação, confraternização, comunhão.

A Difícil Manhã

Situar-se no contexto cultural do seu tempo, eis a lição de Cassiano. Integra-se na sua historicidade. Participa das aspirações sociais do mundo. O problema do mundo como unidade de destino coletivo o preocupa. Que é o poeta, para ele?

> Um homem
> que trabalha o poema
> com o suor do seu rosto.
> Um homem que tem fome
> como qualquer outro
> homem.

A mensagem derradeira é esta: "um ser irmão do outro". Poeta da condição humana, publicou a 22 de julho de 1969 o

notável "Poema Lunáutico", sobre a viagem do homem à lua. E que todos sejam um só, esta idéia de unidade volta como um tema constante. Unidade, serenidade. *Os Sobreviventes,* seu último livro, estão para a poesia como a filosofia planetária de Axelos para a especulação filosófica contemporânea.

Poeta participante, quer criar o logos do homem planetário. A consciência da planetização lhe dirige a poesia. Poeta plural, poeta pluridimensional, poeta planetário, poeta cósmico, debruça-se por sobre o drama da sobrevivência humana, com ansiedade. Irmão de Eliot, Pound e Cummings, canta a civilização tecnológica. Poeta dialético, poeta dialógico, viu a poesia como um elemento de participação social.

Durante 60 anos, o poeta cumpre o seu longo itinerário lírico, da noite para a manhã, de *Dentro da Noite,* de 1915, tão exterior e convencional ainda, para a *Difícil Manhã* que foi a obsessão final de seu destino. *Jeremias sem-chorar,* entre *Os Sobreviventes* (no sentido de Lefebvre, o sistema da sobrevida, ou sobreviver como um sistema), cantou a *Manhã,* o mundo que está nascendo, a civilização do trabalho e do lazer, entre bombas, mísseis, foguetes, batiscafos, poeta da fraternidade e da esperança, da justiça e do amor. No poema "Uma Luz na Fronteira", ele nos falara estranhamente da luz — "A mesma grande luz azul"...

Lua morta
rua torta
tua porta

Mas antes da "Serenata Sintética", o lírico sofrido que foi sempre Cassiano nos segredara, rapidamente, em "Campanário de São José" (para ser repetido três vezes na leitura): "Quem / não / tem / seu / bem / que / não / vem? / ou / vem / mas / em / vão? Quem?" Busca e circularidade, como deparamos neste velho poema de *A Difícil Manhã,* dedicado a Rubem Braga, um poema tão típico da delicadeza, do desamparo, da humildade de Cassiano:

"Cantochão. Um homem caído / do trigésimo andar / do celeste edifício / a um canto da rua, / que era toda um canto / do meio dia. / Como um ponteiro / do meio dia, / caído nas seis horas. / Como um girassol / caído / do seu pedúnculo / (escarro de sol) / pobre homem, sem / nenhum canto, no chão. /

Só um fio de sangue / lhe escorrendo / pelo canto da boca / (boca sem nenhum / canto)."

Procura a circularidade. O cantochão do homem comum caído no canto do chão. Cassiano o viu, na cidade vazia, e quis captar num canto (consagrado ao homem do povo de Cachoeiro de Itapemirim) a pequena tragédia humilde, silente. Partindo em sua poesia do local e do primitivo, chegou ao católico, ao universal, ao global, ao ecumênico, ao cósmico, à totalidade de uma visão que transcende o tempo e o espaço. *Viagem no Tempo e no Espaço* chamou ele às suas memórias discretas. Sua peregrinação foi longa: não mais a simetria da estrofe, nem a anarquia do versolibrismo. Mas o poema cinético, dinâmico na sua estrutura.

"Aquela flor na mão? Quem?" Há o amor de Luda. Há a manhã de "Prenúncio". O poeta sabe que só o amor sobrevive. E pede: "Levai ao seu coração minha certeza. Não minha tristeza". O que há de mais profundo nele espera o nascimento do homem novo, liberto do próprio homem. Sim, no âmago da palavra amanhã há a palavra manhã. Cassiano é fiel à manhã, seu longo tema. "E o Brasil ficou tendo a forma de uma harpa, geograficamente"... *Homo cordialis,* debateu (com Sérgio Buarque e Ribeiro Couto) a condição de homem cordial do brasileiro. E viu sempre no Brasil a civilização do amor, a civilização aberta no sentido bergsoniano, o amanhã do mundo, a aurora de uma consciência comunitária fraternal, poeta atento e sedento que viu no outro o irmão e fez do longo e exigente exercício da poesia uma forma de perene comunhão.

In *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro 11 jan. 1975.

Terceira Parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

Poesia Moderna

Eugênio Gomes

Com os seus últimos livros — *A Face Perdida* e *Poemas Murais* — Cassiano Ricardo correu intrepidamente a aventura do poeta moderno da imagem de Auden: como Robinson Crusoé, na ilha deserta, teve que fazer tudo por si mesmo...

Haverá poucos casos, em nossa literatura, de um fenômeno tão impressionante como o da notável renovação por que passou sua poética, até produzir certas cristalizações que, como as que se operam nas camadas invisíveis e obscuras do subsolo, constituem o substrato de uma força interior e concentrada.

Mas, trata-se de uma força criadora que, paradoxalmente, obtém os seus melhores e mais significativos efeitos na medida em que se abandona àquele mundo de incertezas e dúvidas que, conforme Keats, somente pode ser apreendido por uma grande capacidade negativa...

Essa capacidade tremendamente fecunda (*The negative capability*), embora desdenhada pelo positivismo crítico, é na verdade a única que permite o poeta manter-se fiel às suas intuições, colocando-o mais próximo dos arcanos da natureza e da vida.

Não é de outro modo que o criador consegue inserir-se providencialmente no estado de "participação mística", em que Jung depara o segredo da criação artística. Por aí é que o poeta supera as contingências e limitações de sua personalidade individual habilitando-se a recriar e expandir as vivências do povo ou da raça.

A poesia mais evoluída de Cassiano Ricardo coloca-se inteiramente nessa direção, porque resulta de uma tendência para a exploração de camadas subterrâneas que conduzem a descobertas imprevistas, entre as quais a experiência pessoal insinua-se sobretudo através de uma simbologia que a incorpora à experiência geral.

Enfim, a biografia pessoal do poeta não esgota nem mesmo inflama excessivamente os seus poemas: estes é que, na maioria dos casos, determinam a sua psicologia, como reflexo da intensidade de sua gestação.

Em Cassiano Ricardo, tem-se, assim, aqui no Brasil, a ilustração viva de que, como pensava Paul Valéry, "la Poésie se forme ou se comunique dans l'abandon le plus pur ou dans l'attente la plus profonde".

Seus poemas impõem-se como construções de um idioma íntimo do pensamento, consubstancial às suas visões, e que, embora não seja às vezes facilmente acessível, pelo emprego consecutivo do método mítico, estabelece a mais profunda relação com o ambiente contemporâneo.

Essa relação por sua vez reflete a angústia dramática do homem em suas tentativas de sobrepor as intuições de sua vida psíquica à realidade hostil que o assoberba e irrita por sua tendência progressiva e brutal de reduzir o ente humano a um autômato arregimentado.

Com o poder do símbolo, raras vezes manejado com tanta segurança em nosso país, Cassiano Ricardo projeta o inconsciente coletivo em seus poemas, mediante a conexão de sua aguda imaginação com a emoção humana e a experiência de inumeráveis gerações.

Dessa maneira, a porção transcendental do ser, que não conhece espaço nem tempo, corre a refugiar-se naquela única realidade de que falava Yeats: *a phaseless sphere that but becomes phasal in our thoughts.*

O esforço de obliteração nessa realidade indeterminada, em que as coisas vivem um eterno instante, sem o imperativo de

qualquer ordem lógica, traduz-se, em Cassiano Ricardo, por meio de vários símbolos que correspondem a mitos da vida primordial, deslizando:

No chão absoluto
onde as coisas não mais precisam
ser designadas por palavras...

Suas inibições perante o mundo policial destes tempos são particularmente expressivas de uma resistência irredutível em que entra grande parte do inconsciente coletivo. Por exemplo, aqui:

Quantas vezes fui preso,
porque, diante do rei
não tirei o chapéu.

O tema da proibição gera aliás, freqüentemente, em seus poemas, símbolos que têm a consistência de um pensamento milenar, dirigido, através dos tempos, contra as violentações da natureza humana.

Sua reação contra a identidade civil, especialmente no poema "O Guichê n.º 3", não é uma reação gratuita; é sintomática de nostalgia da identificação mítica com o mundo, que desaparece, segundo Jung, com a simples idéia do batismo, porque, com esse, nasce um homem espiritual que transcende a natureza.

Porém, não é apenas contra a sua identidade pessoal que o poeta se insurge, observando que ela o condena a toda sorte de importunações e violências, mas também contra o nome, o número, a linha reta, a geografia, o mapa, enfim, tudo o que procura submeter o homem e as coisas a uma ordem inflexível.

Em seu diálogo com a natureza, o poeta utiliza-se de incomparável meio de contato: a sua intuição, e esta dispensa saber o nome às coisas:

As coisas naturais me cercam
e contam-me — analfabetas —
que são minhas irmãs.

Pela visão intuitiva da natureza, e não pela percepção conceitual, sua poesia penetra a essência das coisas — as coisas "analfabetas" — e, favorecida pela técnica impressionista, adquire

uma contextura maleável e não obstante densa, cuja musicalidade provém antes do conteúdo emocional, transubstanciado pela intensidade da visão, que de qualquer virtuosismo de efeito fácil ou simplesmente brilhante.

Objetar-se-á que à direção tomada pelo poeta falta a unidade de um sistema filosófico ou de fé. Mas, mesmo Yeats (1), que tão meticulosamente construiu a metafísica de seus símbolos, não pôde fugir à censura de obscuro e às vezes indecifrável.

Todavia, embora indeterminadamente, um influxo de fé mantém a poesia de Cassiano Ricardo no clima peculiar às grandes criações: o do elemento mítico, pelo qual o poeta, com auxílio do símbolo, subordina o mundo a metamorfoses sucessivas de sua própria sensibilidade emocional.

"É da essência da fé mágica — escreveu R. P. Blackmur — que o sobrenatural não pode ser incorporado ao mundo natural senão através do símbolo".

Desse processo, a nova poesia do autor de *Poemas Murais* extrai magníficos efeitos, até porque, dotado de considerável *negative capability*, possui ele a faculdade de "ver" por inumeráveis olhos:

... os olhos do poeta são de várias cores e não só os da sua identidade.

Cassiano Ricardo não toma jamais a atitude aristocrática ou hierática, a que a poesia mais penetrada de símbolos poderia induzi-lo.

Sua poesia paga contudo inevitável tributo à superexcitação intelectual do nosso tempo mostrando seguidamente uma face irônica, às vezes, velada (face perdida), que envolve desenganada intenção de réplica contra a falsificação da vida:

> resta-me, só, a ironia
> da poesia...

Contrabalançando essa tendência, que exprime ceticismo e desencantamento, Cassiano Ricardo inclina-se, sempre com mui-

1 Cito intencionalmente W. B. Yeats, por se tratar de um grande poeta contemporâneo que, podendo dormir sobre os louros, não hesitou em renovar sua poética de acordo com as tendências do mundo moderno. Fernando Pessoa beneficiou-se de sua experiência, inclusive quanto à adoção de heterônimos.

ta facilidade, para o elemento popular com algumas fixações do nosso folclore, cedendo, aliás, nisso, a inelutável fascinação pelo mundo mítico.

Dentre outros, os poemas "O Marujo e a Dona Sancha" e "1ª Balada do Fuzileiro Naval" distinguem-se como realizações extraordinariamente significativas de um processo moderno de estilização de temas e símbolos que atinge as raízes mesmas do realismo mágico.

Nesse plano, o que Villa-Lobos já fez em música, Cassiano Ricardo está realizando plenamente em poesia, com um forte poder de assimilação da alma popular do Brasil.

In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 maio 1951.

Nota Sobre o Novo Cassiano

Ferreira Gullar

A OBRA literária, feita, responde por si. Nela, e só nela, é que se encontram os valores com que se afirmará, agora e depois. Noutro campo, a obra explicará o autor e vice-versa. Mas a sua importância estritamente literária só pode ser determinada pelo estudo de suas qualidades intrínsecas. São coisas sabidas de toda gente, mas que importa repetir, quando nos defrontamos com um caso do feitio deste do Sr. Cassiano Ricardo: um autor que se renova. Muito se tem louvado, e com razão, a nova fase do escritor, na qual a sua poesia perdeu em fantasioso e discursivo para ganhar em sentimento e pudor. É vez, portanto, de se ver a atual poesia do Sr. Cassiano Ricardo, já não apenas como superação do passado, mas como coisa válida por si mesma. Tal consideração me veio da leitura de seus *Poemas Murais*.

Livro de duzentas páginas, escrito, segundo nota no próprio volume, em um ano (47-48), estes *Poemas Murais* revelam-se frutos mais do improviso e da técnica inteligentíssima do que do sofrimento e da solidão criadora. Paradoxalmente dionisíaco sem o entusiasmo transfigurador de Baco, realiza, o Sr. Cassiano, uma poesia que busca a liberdade no método e na agilidade verbal. Método que leva à criação dum estado onde a palavra é de fácil violação, tomada, já não na sua habilidade de símbolo imediato,

mas impura, por assim dizer, acumulada das sugestões que adquiriu com o uso, das que lhe despertam as semelhanças fonéticas e das alusões que nascem de suas relações particulares com o poeta. Assim, as imagens mais felizes surgem, não raro, prejudicadas pela composição prolixa e fragmentária dos poemas, nos quais aparecem como florescimento dos versos preparatórios, ou melhor, no jogo verbal que sustenta o poema até a imagem acontecer. Isso feito, porém, com tamanha habilidade e poder encantatório que, à primeira vista, se é capaz de tomar por contenção emocional o que é apenas precisão vocabular — coisas inteiramente contrárias em sua origem. Vejamos a quadra inicial do poema "A Coroa":

Podia eu ter nascido
outra coisa, outro ser.
Besouro, bicho, flor.
Porém homem nasci.

A variedade rítmica, a sugestão do terceiro verso com o contraste das palavras: besouro, bicho (esta enriquecendo o verso melodicamente, e, ao mesmo tempo, acentuando a diferença vital: besouro — flor), flor — conseguem segurar a estrofe erguida sobre um pensamento banal. Eis um exemplo de mera precisão vocabular. A diferença é da maior importância. No caso de contenção, a precisão é conseqüência dum despojamento do não-essencial, ao invés de resultar da exploração interessada da forma e do ritmo.

Com esse jogo precioso e ágil, o Sr. Cassiano Ricardo consegue cintilações esparsas, ao poema, tecendo-o como uma rede de intenções irônicas e sutilezas. Seus poemas realizam um autêntico trabalho de aproveitamento do casual:

Hora acesa, concisa,
Hora que cai, precisa,
do arco azul sobre o chão.
Hora de quem precisa.
Hora de dois gumes
com o mesmo nome: precisão.

No seu processo poético, condicionado à casualidade, ao improviso, o poema não é a expressão poética, só; é também a pro-

cura dessa expressão. Confiante demais em sua virtualidade, o poeta é às vezes vítima dela, porque a agilidade verbal, que não pode ser um fim em si mesma, não raro o leva ao puro malabarismo:

É um Cristo magro em carne e osso,
na extrema concepção da dor geométrica.

Outro recurso de que ele muito se vale é o da rima. Emprega-o quase sempre com felicidade:

Olhar agora mudo.
Dele cai a estrela
da noite que carrego.
Noite, não de estar cego,
mas de ter visto tudo.
Nem sempre, no entanto:
Por que o riso torto
sobre o rosto do morto?
Por que a ponta da faca
cortando a última sílaba
a uma língua opaca?

Apenas rimas. Só elas justificam a estrofe, ou pelo menos explicam a sua presença. As rimas aí não simulam uma coincidência feliz — como quando bem arranjadas — antes parecem ter sido arrastadas até ali para rimar...

Se compreendermos o poema como um todo, algo exato em si mesmo, algo súbito e irredutível, sem passado como um fruto no prato: algo que só existe concluído — raríssimos dos poemas deste livro não nos parecerão frustrados. O predomínio aí é do acidental e do adorno, que, por mais felizes e melhor arranjados, são sempre acidental e adorno. Os pensamentos não descem até o silêncio e a grave solidão criadora. Pelo contrário, o que há é o medo dessa descida, o temor de ver o exato rosto no espelho. Dissimulação é a lei de seu comportamento em face do mundo, onde ele é como "um besouro rútilo a se debater numa floresta de espelhos". Esse verso bem o define. Não é um besouro, mas "um besouro a se debater", um besouro cujo estado — "a se debater numa floresta de espelhos" — é o seu atributo essencial. O que ele é, em verdade, é esse esquivar-se, esse argumentar incessante contra si mesmo, esse "jogar rosas sobre os determinis-

mos mais irreversíveis", embora esteja "farto de azul e outros mitos". Fuga pela dialética. Sua poesia não caminha no sentido duma compreensão da existência, pois disto de logo a afasta a sua realização instintiva (na medida em que a lucidez pode cegar-se) e a sua natureza sentimental, que antes a constituem numa expressão romântica. Bem característica desse espírito são muitas de suas imagens poéticas — algumas muito belas — que logo se esvaem na sua gratuidade:

Quero no meu jardim,
uma estátua chorando
e bebendo a água
que lhe escorrer dos próprios olhos.

É um espanto apenas, um clarão efêmero, que, de efeito superficial, não continua em nós. A imagem poética não vale por si, senão como meio de expressão. Quando ela não exprime nada além de si mesma, é como uma palavra qualquer: ao ser dita se esgota. A imagem inesgotável não existe, como a palavra, independente do objeto de sua expressão: aqui ambos se elaboram simultânea e reciprocamente. É o fenômeno da "fundação do ser pela palavra". Na estrofe citada o Sr. Cassiano Ricardo não cria nada. Solta apenas um grito sem conseqüência, um gesto inútil: acaba ali. O que está claro é o doloroso esforço do poeta para justificá-la, pois ele mesmo a reconhece gratuita. A idéia mesma de uma estátua que bebesse as próprias lágrimas já não reflete uma desesperada tentativa de se emprestar sentido? O pranto não serve para nada, senão para o bebermos. Mas a poesia, apesar de sua igual inutilidade, não é apenas um ato equivalente ao de chorar. Chorar é fácil. Poesia é difícil. Dificílima. Neste sentido é que a poesia exige heroísmo: aceitar o desespero como um meio de penetrar na verdadeira beleza, que é terrível como os anjos de Rilke. Essa beleza o Sr. Cassiano Ricardo não nos dá, uma só vez sequer, nas duzentas páginas de seu livro. Ele teme encará-la, ele se esquiva, ele dissimula, ele se desencanta:

Ah, positivamente
não sou o herói do dia!

Mas nem sempre as palavras amargas são poesia, embora nos comovam. Há muitas outras coisas que nos comovem... O

drama do homem e a obra de arte não se confundem. Se não existirá arte sem drama, isso não quer dizer que qualquer expressão dum grande drama seja grande arte. Essa distinção explica nosso critério diante da obra do Sr. Cassiano Ricardo: conquanto não lhe pretendamos negar os altos méritos, acreditamos que a sua figura humana é, como tal, maior do que a expressão estética que toma em seus poemas.

In *Diário Carioca,* Rio de Janeiro, 2 dez. 1951.

A Difícil Manhã

José Lino Grünewald

ATRAVÉS desse seu último livro de poemas, *A Difícil Manhã* — edição da Livros de Portugal, Cassiano Ricardo vem, novamente, evidenciar que, entre os nossos poetas ainda ativos da linha 22, é quem mantém a sua obra, do momento, mais viva: em desenvolvimento, em marcha, renegando a posição estática de soluções-padrão, em favor da permanente dialética. Não uma dialética de superfície, extraída de idéias que se depreendem numa linear motivação discursiva, mas aquela dialética de formas que anima e reanima o aparelho circulatório de uma obra em pulsação constante. Também a prova de fôlego e lucidez de um escritor que, desde a primeira arrancada (*Dentro da Noite*), sempre se mostrou inconformado com um conceito de rumo definitivo, isto é, as soluções *ad eternitatem,* os repisados compassos, enfim, elementos e relações imutáveis para uma mesma estrutura da linguagem. Pelo contrário, nele, encontramos aquela salutar disposição em aferir para o seu instrumento tudo que surge capaz de implicar novas situações para a mencionada dialética de formas. Destarte podemos verificar uma série de fases fundadas em diversas orientações de pesquisas: a vertente coloquial, o poema conceitual, o soneto (ativado, geralmente, de modo original), a

fixação imagética (fanopéia), a utilização do espaço, uso expressional da letra, palavras-valise, apelo às possibilidades de imprimir uma função orgânica, e, não, simplesmente métrica, ao *enjambement* e a tmese, as denominações, principalmente no sentido de erguer uma espécie de ciclo mitológico na ambiência nativa verde-amarela — tudo isso conferido ao todo, a esse amplo corpo de obra, um caráter multiforme, multifacial. Daí, uma constatação a que se chega: no tocante ao detalhe, versos isolados (*touchstones*), poucos poetas, em nossa língua, nivelando-se a Cassiano Ricardo. Alguns flagrantes de todas as fases, assim o atestam:

o sol me agride, o azul passa da conta

* * *

Gota da monotonia
por um vão de telha torta.
Pancada de mão vadia
batendo em alguma porta.

* * *

Parecia uma cobra mitológica
fulgindo sob a escama d'água espessa
e com a cauda enrolada na cabeça.

* * *

onças ruivas saltavam a esmo, os gaviões retiniam

* * *

No fim um preto estrelado
de sangue cai de mãos postas
rezando a virgemaria

* * *

Azul pernalta
Girassol
de cabeça erguida

* * *

Uma fomiga
em forma de g

* * *

Pra mim, um pavão
de cabeça encoberta
pela chuva, em arco-
íris, a cauda aberta

* * *

céu-zoo-dia-cal

* * *

Uma folha sobre outra
e já uma árvore de feridas
por entre os anjos de azulejo
e as borboletas repetidas

* * *

Um sol de luz canina
numa clave de fá

* * *

Zanza na fruga o cisso ingrave.

* * *

Nessa mesma linha dinâmica — dicção, ação — acham-se vários poemas, agora, em *A Difícil Manhã,* com recursos, especialmente de montagem e aglutinação, bem exemplares de uma técnica já bem apurada. Para isso, sem dúvida, a identificação do autor com alguns objetivos do concretismo poético em muito contribuiu. Possuindo um feixe de experiências e realizações, há muito solidificado, raízes fundas de uma vivência com o instrumento, não seria lícito esperar, de sua parte, uma adesão decisivamente radical no terreno pragmático. Ela emerge na medida dc uma coerência com o próprio desenvolvimento de sua obra.

Vamos, então, destacar poemas e trechos isolados, inclusos nesse volume, os quais devem merecer melhor atenção em termos de dicção atuante ou de uma formulação de vanguarda:

"Poema em Xis", como o título já indica, uma peça estribada na recorrência constante do elemento x (letra), com uma reiteração conceitual da expressividade da citada letra como escama

de um peixe, até o arremate conclusivo — "Cada x uma cicatriz" —, ressaltando também a utilização da técnica de repetição, a *concretizar* a arquitetura do peixe-tema ("um x dourado outro verde", repisado, assim, dois a dois, quatro vezes).

No poema "Ode (P) Fluvial" extraímos uma passagem que bem demonstra o domínio rítmico perfeitamente conjugado com o desenrolar imagístico:

(Água que é uma palavra gutural,
mal pronunciada, em sílabas de bolhas.
Que borrifa de sal as línguas grossas das folhas)

"Uma Luz na Fronteira", retoma uma vertente das mais típicas de Cassiano Ricardo: a invocação, o arauto, com sua nomenclatura peculiar e a reiteração, no caso, ao fim de cada quadra, da palavra *luzazul* uma feliz associação de duas palavras (substantivo e adjetivo qualificativo) comportando um efeito concreto — lida ao contrário, a partir do fim, a palavra é a mesma — em consonância com o sentido conceitual-discursivo, que joga com uma nivelação de opostos. A seguir, um trecho:

Tanto a quem busque sua noiva
por dentro da cerração,
ou lhe traga um buquê aflito
de vandas cerúleas na mão;
l u z a z u l

"O Beco da Lua", com uma série de recursos aliterativos, tmeses de efeito e palavras compostas, também pede realce, enquanto em "A Cidade Feroz", deparamos com um dos momentos mais felizes do poeta, nesse *A Difícil Manhã* quando a justaposição de palavras se realiza com senso de unidade e sentido dinâmico de adequação semântico-sonora:

Fero feérico
feroz
cidade.
ferocidade

quer se queira uma microestrutura, mas, já, um poema dentro do outro, sintetizando as implicações discursivas.

"Suinara" é outra peça a apresentar soluções instigantes, como a seqüência noit'alva, penalva, alva-dia. Já "A Água Tem" sede se consistem num daqueles poemas vazados numa exemplar contenção cabralina,

"A Morte do Ator Bufo" é outro dos pontos altos do livro, principalmente na passagem final, com duas seqüências de *flashes* em conflito, poema-cinema com bastante força sugestiva:

Noite de vidro de aumento
Margaridas
morridas
Gaveta preta
gordas mariposas
velas acesas
pingos nos "i i"
* * *
Manhã enterro
(foto-fátuo)
Magnólia
grand-guignólia
ros'atriz

Colhidas ainda em trechos de várias peças, encontramos uma série de achados na esfera montagem e/ou *portemanteau*: rápido-azul-fagulha, cavalo crinalvo mari'esposa, sal'sujo, lágrima-vésper, flormorfose.

Finalmente, deve-se ressaltar parte do volume que abrange os sonetos, amiúde servindo a uma concepção fora dos moldes, o artilírico, destacando-se "Belerofote" e o "Soneto Irreversível" e, também, o reaparecimento do antigo "Serenata Sintética", praticamente um poema concreto e, agora, em nova disposição espacial.

In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1961.

Montanha Russa — Didática de Uma Vanguarda

Mário Chamie

A POESIA moderna faz pensar em três tipos de poetas: a) o poeta histórico; b) o poeta universal e c) o poeta histórico-universal. Tomando cada tipo para apreciação, temos o seguinte:

Quando falamos em poeta histórico, não nos referimos, especificadamente, ao que estiliza temas históricos, mas àquele que se insere no conteúdo material de um tempo, aproveitando-lhe as manifestações particularizadas. Em outras palavras: é o poeta de circunstância. Sua característica primordial e definitiva se determina por um fato: ele compõe sua obra com poemas afins, porém desconexos. Entram muito bem para este tipo todos os poetas confessionais, todos os líricos ligeiros e os que esperam a "ocasião" do poema. Na literatura brasileira pós-22 (na anterior também) há o predomínio do poeta de circunstância. Bandeira é um autor de fragmentos líricos-humorísticos; Drummond se realiza, plenamente, nos temas-documentos do cotidiano.

O poeta universal vive perspectiva diferente. Antes expliquemos: a universalidade corresponde a uma estratificação ideal de conceitos *abstraídos* dos fatos de cultura. Ela é própria das lite-

raturas que já esgotaram grande parte da experiência histórica de seus valores de criação. Sua linguagem, por isso, é mítica e sempre se traduz por uma espécie de certeza venerável. Os maiores poetas universais têm seu estilo vazado numa superestrutura simbólica, mais ou menos, distante dos fatos comuns do tempo correspondente. Diríamos que a visão do poeta universal é de cúpula. De outro modo, aliás, não se há de compreender o *Faust* de Goethe, *A Divina Comédia, An Anatomy of the World,* de Donne, ou *Four Quartets* de Eliot e mesmo, em certo sentido, *Los Cantares* de Pound. Na literatura brasileira inexiste um poeta deste tipo.

Já o poeta histórico-universal se define por uma dupla peculiaridade: ele compõe poemas afins e conexos e os organiza numa superestrutura simbólica. Seu ponto de partida é a circunstância, mas sua obra deixa de ser fragmentária no instante em que o poeta conecta suas peças numa unidade de concepção. Na literatura brasileira, *Invenção de Orfeu* seria o exemplo deste tipo de poesia, se não fosse o evidente desequilíbrio de intenções de seu contexto. Jorge de Lima não conseguiu evitar que *Invenção de Orfeu* se transformasse em montagem de trechos de uma fabulosa confissão. Talvez João Cabral de Melo Neto desse para outro exemplo. O único caso certo, porém, de poeta histórico-universal, em nosso modernismo, é o de Cassiano Ricardo com *João Torto e a Fábula* e, agora, *Montanha-russa.*

Neste último livro, existe a circunstância, o poema situado em momentos, certa expressão de moda, mas sua organicidade se prende à visão informativa deles todos, visão que os congrega numa convergência significativa comum. Com efeito, concentrando-nos em *Montanha-russa,* podemos adiantar que sua superestrutura simbólica se resolve na fixação do dilema para o homem moderno: o de "estar ou não estar".

("Estou aqui, mas estarei (mais veridicamente) / na lua, ou no "sputinick" que passou pela décima vez / sobre eu estar aqui.") ("Agora estou aqui, por falta de onde estar / ... como uma vespa cobre uma laranja").

Essa dúvida optativa não permite, pois, a desconexão das partes do livro, convergindo-as para uma unidade de levantamento, realmente, universal.

Valendo tanto quanto certas manifestações "tópicas" generalizadas (*ser ou não ser* — Shakespeare; *magia-ciência-deus-demônio* — Goethe; *inferno-purgatório-paraíso* — Dante; *poesia-*

idéia x poesia-palavra — Mallarmé ("mon cher Degas, ce n'est pas aves des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots!"); *melopéia-logopéia-fanopéia* — Pound) o signo *estar ou não estar* justificaria, por si, a classificação de Cassiano Ricardo no terceiro grupo.

Todavia, a leitura de *Montanha-russa* oferece outros elementos críticos e didáticos para a confirmação de sua característica privilegiada de poeta-histórico-universal. Sob três aspectos resumiríamos tais elementos: a) o poeta, progressivamente, ao longo de sua obra, foi substituindo o verso pela palavra; b) o poeta se serve em *Montanha-russa* — em *João Torto e a Fábula* também — do recurso *drama* (técnica teatral), para seguro rigor de unidade de concepção; c) o poeta concebe o autoflagelo dos personagens criados pela atomização semântica das palavras.

Em verdade, Cassiano Ricardo soube fazer ceder a importância do verso à importância da palavra.

Um inventário da crítica lingüística que ele faz do próprio verso, na medida em que o utiliza, daria uma imagem desse procedimento. Assim, em "Um dia depois do outro", abundam-lhe os índices de uma crise consciente do verso; o que se constata nas suas mutações inesperadas de ritmos e nas adaptações de uso do metro tradicional, a exemplo, aliás, do ritmo extramétrico dos decassílabos do poema posterior "Um elefante que fugiu do circo".

Já em *João Torto e a Fábula, O Arranha-Céu de Vidro* e, agora, *Montanha-russa*, o verso — que nunca é livre, segundo Eliot — perde pela palavra. Essa transformação de uma obra, sempre *in progress*, obedece a uma espantosa capacidade de vigilância artística de um poeta que inventa a linguagem a partir da invenção de referências objetivas (ciência nuclear, técnica, etc.) que o seu tempo histórico enseja.

Razões didáticas de vanguarda têm, portanto, movido Cassiano Ricardo e não se estenderá, por isso, esse avanço verso-palavra senão da perspectiva de que existe incontornável necessidade de se adequar nova veiculação atuante do poema. Isto explica seu comportamento criativo que desenvolve uma linha de experiências, autônoma e descompromissada de manipular os mais vigentes e válidos elementos de uma nova consciência estética: "Ave, bela ave, / ave, belonave, / uma ave, uma nave / ou uma bela nave, / etc.".

Pensando-se, ademais, em que o verso limita sempre o seu conteúdo a uma proposição descritiva e subjetiva, enquanto a pa-

lavra levanta uma designação objetiva e uma (universal) do conteúdo, compreende-se melhor a programática do autor de *Montanha-russa*. Hoje, o predomínio da palavra, como elemento mais importante da composição é pacífico em Cassiano Ricardo, a ponto de o leitor poder identificar o sentido de sua obra através de termos isolados, significativos de uma universalidade de visão. Tenha-se: o uso de *trágico-mágico* define *João Torto e a Fábula;* o uso de *absurdo-surdo* e a atomização de maravilha em mar, ave, ilha relatam o tom fantasmagórico da condição humana, trágica e lírica do livro.

Por outro lado, a universalidade de Cassiano Ricardo e a conexão dos poemas afins de *Montanha-russa* se devem ao lançamento, inédito entre nós, da técnica do drama *(so the path was made easy* — Eliot), em livro de poesia.

Vale ressaltar a importância do recurso: Ele obriga a presença do personagem, obrigando, conseqüentemente, a fabulação do poema.

Ora, poema-em-fala é entrecho na mesma medida em que diálogo é explanação. Se o teatro conjuga entrecho e firma um condicionamento de situações em unidade expressiva, o poema que se serve do mesmo recurso entabula os entrechos para a formação de uma nova ordem superestruturada. Nesse sentido, cabe afirmar: onde há *personae dramatis* no desempenho da fala, não há mero poema a fim e / ou circunstancial. Cassiano Ricardo, antes, lançou mão do drama em *João Torto e a Fábula.* Volta ao recurso em *Montanha-russa* e interliga, sem obedecer, a rigor, qualquer sistema teatral de contraponto, seus entrechos numa constelação poética de signos interpretativos. São 4 as *dramatis personae* do livro: Jim Hull, Lazar Dourado, Zebedeu e o Narrador. Aparecem sem respeito técnico a seqüências teatrais. Eles são inserções e estão ali *convergindo* os poemas. Daí Jim Hull comparecer em poemas das divisões I, II, III e em toda a segunda parte de *Montanha-russa*; Lazar Dourado, apenas, na "Morte de Lazar Dourado", div. I, 1ª parte; Zebedeu na seqüência que termina em "Fim de Zebedeu", div. III, 1ª parte; o Narrador ("um Jeremias seco, olhos de vidro") está em todo o livro. Narrador-autor, adiantemos, de vez que o poeta entra em cena e orienta sua temática, acolhendo os outros personagens (espécies de "doublés" do leitor) numa interpretação de problemas comuns, coesos e ligados ao "topos" central do *estar ou não estar.*

Finalmente, estes mesmos personagens — como o Narrador-autor — encontram, nas palavras, numa invenção lingüística, na transformação — (à 1ª Sapir: elementos radicais e gramaticais) de radicais móveis de um termo em termos autônomos, a objetivação de seu estar (bem ou mal-estar). Cassiano Ricardo em momento algum, os dissocia de inquietações vocabulares, pondo-os numa dependência direta de inflexões estilísticas.

Posto que *Montanha-russa* encerra esse movimento progressivo de adaptação crítica de uma vigorosa consciência estética (verso para palavra, poesia para drama) a um tempo marcado pelo flagelo de uma dúvida optativa de situação, o autoflagelo mesmo dos personagens se faz pela correspondente atomização semântica das palavras. Cada um deles, então, se define pelo seu estar ou não estar humano e lingüístico, caso não se percebam, retratados na *fisionômica* gráfica de letras, sílabas, etc. Eis porque Jim Hull (espécime irônico de desenho animado) *"gorjeia na sua janela. / como um sabiá / sobre um "H"* e Zebedeu se vê em três sílabas apenas: *Ze be deu / até deixar um resto de palavra...* EU"; ou mesmo porque Lazar Dourado não tem olhos, mas *"duas vogais azuis que ululam"*. Em idêntica linha é que, também, o Narrador (não explícito) adianta: "Medito um pouco sobre a semântica das maiúsculas / U.S.A. e U.R.S.S." e admite: "basta estar vivo / pra ser subversivo / (ou subservivo)".

Nesta fixação semântica, os personagens procuram, sem dúvida, sua univocidade substantiva na palavra. Tomados por ela, procuram despojá-la até encontrarem o elemento efetivo de designação, a que nos referimos acima, quando falamos da passagem verso-palavra. Seu autoflagelo, portanto, segue-se no empenho de uma atomização desocultante e significativa. Como se um vocábulo fosse uma caixa maior que contivesse caixas menores ("*est'ilha'çado*") — "*esc'ar'céu*" —, eles se reduzem e se comprimem em unidades válidas com que o personagem tenta se explicar. Alguns exemplos esclarecem: no poema "Zebedeu e o eco", veja-se a obsessão do ditongo eu; veja-se a transposição de dois significados — o de circo e o de navegar — no poema *Rolamundo* — "circum-navegar". Ainda outras atomizações: *gr'ave, ent"-erro, asf'alto, Orf'eu, mal'trap'ilhas* e este sintagma novo de repetição, imitativo de ludismo infantil, dentro de um clima grave, que exige concentração religiosa: *tam / tam / tam*. O trecho pertence ao poema "Terra Inimiga":

E pelos bichos de que as crianças gostam
E pelos bichos de que as crianças gostam
E pelos bichos de que as crianças gostam
Oremus.

Aí estão os dados pelos quais incluímos Cassiano Ricardo no terceiro grupo de nossa classificação.

No esquema nacional, talvez, seja ele o único poeta, na história do modernismo, organizador de uma concepção unitária de livro. É possível que encontremos em obras de outros autores tão importantes quanto o autor de *Montanha-russa* índices para idêntica classificação. A verdade, porém, é que a maior parte deles não enfrentou ainda o problema da ineficácia do verso, entendido em termos tradicionais e o da eficácia da palavra em termos, rigorosamente, semânticos. Nem se diga do aproveitamento de recursos heterônimos à poesia, à semelhança da técnica teatral. Ninguém pensou nisso, salvo a exceção de João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina*).

Associar, de resto, tal problemática à idéia de universalidade em poesia nada tem de arbitrário.

Pois, a universalidade também padece seu condicionamento histórico e cultural e noções concretas sobre palavra, personagem, circunstância, superestrutura, atomização semântica, na hipótese deste artigo, são, na certa, suportes de uma poesia maior.

In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 maio 1961.

Desgaste das Vanguardas

Wilson Martins

OUTRORA, a história das artes se contava pelo aparecimento e pela sucessão das vanguardas; em nossos dias, ela se faz por seu desgaste cada vez mais rápido. As vanguardas se sucedem em ritmo tão vertiginoso que acabaram por se transformar na rotina da vida artística: já ninguém é mais "artista", simplesmente — todos são "artistas de vanguarda". Há, naturalmente, em número muito maior, os conformistas da vanguarda, os que, em todas as épocas, e particularmente na nossa, logo a transformam num academismo, se não num automatismo e numa mistificação; e há, também, aqueles para os quais a vanguarda é antes uma tomada teórica de posição do que uma obra realmente nova a realizar. Enfim, hoje, como sempre, a verdadeira vanguarda é diminuta, obscura, irreconhecível, silenciosa e fugitiva: é que não se trata de inventar segundo tais ou tais postulados de natureza lógica e sim, muito modestamente, de *criar* (no sentido forte da palavra); se é verdade que toda forma de arte necessitando de uma explicação teórica perde, por isso mesmo, qualquer validade enquanto invenção estética, também é certo que o verdadeiro artista de vanguarda não escreve manifestos: escreve a obra de arte.

O Sr. Cassiano Ricardo, que, desde os fins da década de 20, se transformou num profissional das vanguardas, deveria sentir, mais do que ninguém, o seu desgaste: já agora, ao lado do Sr. Mário Chamie, ele acredita que o Concretismo pertence ao passado, incorporou-se ao "ismo" entre todos funesto do passadismo; e, opondo-se ao próprio "praxismo" (se é que essa palavra significa alguma coisa), propõe o Autonomismo (que significa ainda menos). Seu último livro de poemas, *Jeremias sem-chorar*, vem acompanhado de outro volume, em que se explica como devemos lê-lo, compreendê-lo, senti-lo e amá-lo (1); ao contrário de Diógenes, que demonstrava o movimento caminhando, o Sr. Cassiano Ricardo parece ter adotado, em poética, a tradição de Zenão, que o negava por meio do raciocínio. Assim também Descartes sustentava, no gabinete, que não havia pressão atmosférica, enquanto Pascal (ou qualquer outro, pois já existe quem negue a realidade das suas experiências) ia medi-la no alto da montanha. O Sr. Cassiano Ricardo, que é um dos poetas mais estimados do Brasil, parece não acreditar nas virtudes do poema simplesmente escrito e divulgado: ele tem mais confiança na "poética" do que na "poesia". Na história desta última, entretanto, todos os grandes autores de doutrina ou foram péssimos poetas ou alegres heterodoxos das suas próprias prescrições; o nosso tempo, menos do que qualquer outro, revela não haver compreendido que são as obras que justificam a teoria, e não o contrário.

Em *Jeremias*, o Sr. Cassiano Ricardo tenta de novo a experiência que lhe foi tão bem sucedida em *Martim Cererê*, isto é, não um livro de poemas, mas um poema único, desdobrando-se por todo o volume como uma espécie de epopéia romântica que não ousasse dizer o seu nome. Trata-se, esclarece ele próprio, de um poema "rotativo", qualquer coisa como uma "esfera rolante". Essas imagens geométricas não trazem felicidade ao poeta, uma "esfera rolante" não se desdobra em faces diferentes, não se "desenvolve" como se devem "desenvolver", em teoria, os poemas do volume; e se "Rotação", segundo a bula, é o exemplo por excelência do "poema-livro total, que gira em torno de si mesmo", teríamos de concluir, por um lado, que não é esférico (pois a esfera, imóvel ou em movimento, é sempre igual a ela própria), nem é de vanguarda (dada sua técnica afinal de contas

[1] Ricardo, Cassiano. *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda*, e *Jeremias sem-chorar*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1964.

convencional). Quanto a saber se é poesia, deixo a discussão em aberto:

a esfera
em torno de si mesma
me ensina a espera
a espera me ensina
          a esperança
a esperança me ensina
uma nova espera a nova
espera me ensina
de novo a esperança
          na esfera

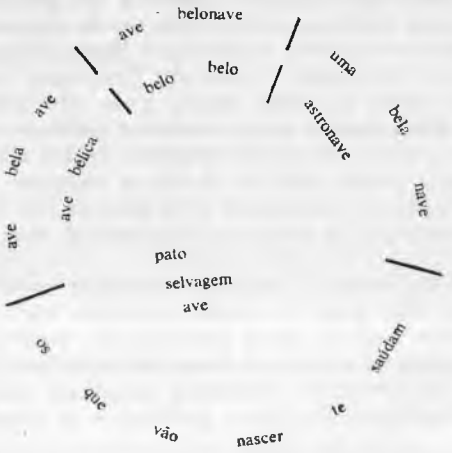
e assim por diante, numa composição que não deixa de ter o encanto das encantações puramente orais (se me forem permitidas, por um momento, as delícias das aliterações e dos trocadilhos mais ou menos dissimulados). Na verdade, dir-se-ia que o Sr. Cassiano Ricardo, se nada perdeu da sua conhecida capacidade de criação poética e do virtuosismo com que descobriu de repente todas as infinitas possibilidades gráficas (não poéticas) do letrismo, parece haver esquecido um pouco a sua geometria quando diz *esfera*, ele está pensando numa *espiral*, conforme se comprova com este poema concreto que realiza, em plano visual, a mesma idéia de "Rotação":

a espera a esfera a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfera a esfera
a esfera a espera a espera
a espera a esfer a esfera
a esfera a esp a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a espera a esfera
a esfera a espera
a esfera a esfera

a espera
a esfera
a espera
a esfera
a espera
a esfera

A espiral foi, também, conforme se recorda, o símbolo geométrico da II Bienal de Arte Moderna — espiral desenhada por Niemeyer, e que, caracteristicamente, não pode ser construída, pois, ao que dizem os entendidos, "não tinha tradução arquitetônica"; mesmo o substituto de papelão não chegou a encontrar o próprio equilíbrio. Seja como for, é a espiral que se desdobra e desenvolve mais ou menos no sentido imaginado pelo Sr. Cassiano Ricardo; e quem nos diria que a esperança, se não é uma esfera, é, com toda a certeza, uma espera, uma espera que se desdobra em lentos movimentos de gravitação, como uma espiral infinita, mais "niemeyeriana", de resto, que docilmente sujeita às leis grosseiras da inércia? Essa poesia de vanguarda, que se deve a si mesma, pelo menos, a integração na civilização técnica e científica (é o postulado de base do Sr. Cassiano Ricardo), parece igualmente censurável na idéia que se forma do vôo espacial. Para o poeta brasileiro, tal como o sugere no poema "Gagárin", a figura da órbita seria circular, quando todos sabem que a órbita dos astros e satélites (mesmo artificiais) é normalmente elíptica. A idéia central do poema, se assim me posso exprimir, também não é mais feliz, o pato selvagem, como toda inocente criatura do Senhor, preferindo as rotas cardeais, e não qualquer forma fantasiosa de vôo circular, ou mesmo elíptico.

Eis o poema:



Dir-se-á que isso nada tem a ver com a poesia e que, mesmo por meio de uma geometria ou de uma astronáutica errada, o poeta poderia oferecer uma poesia certa, isto é, de grande poder sugestivo e inegável força comovedora. É bem essa a minha opinião — e, se mostro que as teorias do Autonomismo repousam em equívocos evidentes no que se refere à sua real inclusão na civilização técnica e científica dos nossos dias, é para sugerir, por um lado, a sua futilidade e, por outro, a reserva, muito mais séria, de que se funda, da mesma forma, em simples querelas de palavras. Com efeito, que o Sr. Cassiano Ricardo denomine de "linossigno" o que as tradições ou as convenções dos idiomas neolatinos denominam de "verso", ou o que os povos de língua inglesa conhecem pelo nome pragmático de *line*, é circunstância que não muda em nada a natureza da coisa.

Na verdade, a vanguarda do Sr. Cassiano Ricardo não é a última: é a penúltima, o que não deixa de ser lamentável. Quando ele alude, como a um evento futuro, à "possibilidade da máquina ser utilizada na confecção ou produção do poema, ponto que se impõe como extremamente discutível" (*Reflexões*, p. 68), revela não estar informado do fato de que os computadores eletrônicos, além das fichas de escrituração mercantil, dos cálculos espaciais e das análises estatísticas, já estão efetivamente produzindo poesia (e não apenas poemas). Com efeito, fornecendo à máquina um grupo de palavras "poéticas" (isto é, selecionadas dentre as que mais comumente aparecem nos poemas), um pesquisador norte-americano obteve recentemente algumas belas composições, inesperadamente românticas e líricas, cheias de uma estranha beleza do passado e formando "linossignos" extremamente sugestivos. Assim, a última escola, ainda não multiplicada em discípulos intransigentes e em manifestos didáticos, não é o Autonomismo, mas o da Poesia Eletrônica (a ser conhecida como Eletronismo), tendo sobre as demais a vantagem nada desprezível da rapidez de composição e da absoluta objetividade poética. Infelizmente é, do ponto de vista material, uma poesia caríssima.

De resto, como o próprio computador parece sugerir, é muito mais difícil inovar por meio de recursos tradicionais do que pelo caminho fácil do poema livre, seja ele concretista, praxista ou autonomista: os sonetos de versos intercambiáveis, de Raymond Queneau, são prova de virtuosismo igualmente vazio, mas bem mais impressionante do que os grafismos e os trocadilhos letris-

tas. Ao escrever, por exemplo, "(t) serra", o Sr. Cassiano Ricardo apenas repete invenções há muito adotadas na correspondência comercial e nos pequenos anúncios: "secretário(a)", sem que se possa ver com muita clareza em que medida a quebra de ritmo (no poema) enriquece o seu efeito poético. Também Claudel inscreveu, entre as suas invenções gráficas, o célebre *conaissance* em lugar de *connaissance*. Que o processo oferece os seus perigos, fica demonstrado com o episódio do conhecido discurso de Victor Hugo numa reunião de escritores: chamando-os de *confrères* e fazendo observar que nesse vocábulo existia a palavra *frères,* não pôde evitar que os espíritos sardônicos lembrassem imediatamente que nele havia, além dessa, uma outra.

De um ponto de vista estritamente literário, o Sr. Cassiano Ricardo propôs, sem querer, ao seu leitor, um problema muito mais difícil; é que, se julgarmos *Jeremias* à luz dos princípios expostos nas *Reflexões,* os poemas nos parecerão muito mais decepcionantes do que o seriam em outras circunstâncias; se tentarmos distinguir uma coisa da outra, imporemos ao poeta um desmentido descortês; se analisarmos apenas as *Reflexões,* perceberemos que repousam em noções discutíveis e em argumentação frágil; se lermos os poemas como se as *Reflexões* não existissem será inevitável concluir que respondem muito mais à natureza do exercício poemático do que à criação poética propriamente dita. O que, aliás, estaria nas intenções do autor, mais interessado, atualmente, no poema do que na poesia, mais dominado pela idéia do artesanato do que pela embriaguez desordenada e inocente da criação poética.

In *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 1.° ago. 1964. Supl. Lit.

O Grafismo e a Desintegração da Poesia

Domingos Carvalho da Silva

É SURPREENDENTE que a poesia — enriquecida há tão poucos decênios pela floração do surrealismo — se afaste tão de repente da *"selva oscura"* que penetrara, para se transformar outra vez em objeto de um racionalismo tão agressivo que lhe dá, por vezes, o sabor mercantil da aritmética.

Ainda há poucos anos, festejávamos Bréton, Aragon e Artaud e exaltávamos as páginas mais densas de *Residencia en la Tierra*. Amávamos Sá-Carneiro perdido dentro de si, Lorca com sua seara de metáforas, Eluard com sua dicção quase coloquial, Alberti com seu timbre claro e humano e até T. S. Eliot com os seus recursos dramáticos que nos fazem, às vezes, imaginar uma gangorra Chaplin-Katk. Mas nos últimos tempos, pelo menos nesta parte do mundo, teve início a destruição da poesia como obra da imaginação, como arte do verso, do ritmo e da imagem mental ou verbal, e a sua substituição pelo loteamento da palavra, pelo arruamento da sílaba e da letra. Tivemos, então, o concretismo e a poesia práxis, sua primeira heresia. E outras manifestações posteriores, também.

O Sr. Cassiano Ricardo é um alto nome da poesia nacional. Vem do parnasianismo, que praticou com méritos até 23 ou 24. No modernismo lançou a subseita "verde-amarelista", de grande repercussão. Vencida a fase modernista a que ele mesmo chama *polêmica,* passou o poeta de *Martim Cererê* ao trato de temas mais "humanos", isto é, de uma problemática subjetiva que estudava, no geral, o conflito do homem com o mundo. Este é o característico de sua poesia dos últimos decênios, e pouco importa que tal característico se apresente em poemas feitos de versos regulares ou de palavras atravessadas, paralelas ou pulverizadas. Cassiano Ricardo é, em essência, uma voz a serviço da angústia do homem intimidado num mundo de terríveis e diários avanços de uma tecnologia sem alma.

Mas, atribulado pela marcha acelerada da civilização mecânica, o poeta de "Eu no Barco de Ulisses" não pára — como os aedos de antanho — para cantar à beira das estradas ou nos portos: prefere seguir o turbilhão, participar de tudo.

É verdade que o átomo se desintegra e, talvez por isso, resolveram, os concretistas, "desintegrar" o verso e a palavra certos de que, com novos símbolos gráficos, terão produzido a expressão mais autêntica da poesia do nosso tempo. Diante disso caberia a Cassiano Ricardo — homem em conflito com a época agressiva em que vive — defender a sua privilegiada voz de poeta e a sobrevivência da poesia como um patrimônio não-desintegrável do gênio humano. Mais forte, porém, é a sua permanente juventude espiritual que o leva a participar de experimentos frívolos e a inventar os modelos mais arrojados da linha de produção da poesia ultra-racionalista e ultraformalista que começa a vicejar.

Não estamos formulando restrições à atitude do poeta de *Jeremias sem-chorar,* mas apenas anotando um fato: o Sr. Cassiano Ricardo, poeta altamente sensível e de aguçada inteligência, adotou, nos últimos anos, a linha da pesquisa intelectual, mesmo com agravo e protestos da sensibilidade. E não há dúvida de que, no setor em que vem desenvolvendo sua atividade criativa, o poeta se comporta como um verdadeiro porta-estandarte, podendo servir de Sócrates aos jovens Platões que se preparam para, em futura *Akademia,* desintegrar o que restar ainda, da integração atual.

Jeremias sem-chorar (Livraria José Olímpio, 1964), é o livro de um perito da mecânica poética. Mas, tendo em vista a atual posição do autor contra o verso, não é tão radical quanto se possa

temer, como se verá da transcrição abaixo. O primeiro poema do livro — "7 Razões para não chorar" — abre com esses belos versos:

O mundo do terror
e do encanto
me obsta o pranto.

Subtraído à lei
da gravidade
perdi a noção
do que é grave.

. . . . . .

A cidade mecânica
timpânica
me fez um objeto
concreto.

Isto tem, até, um sabor quase convencional e não corresponde exatamente às teses que, com brilho e segurança, o Sr. Cassiano Ricardo propõe num livro gêmeo de *Jeremias* (*Algumas Reflexões sobre a Poética de Vanguarda*), livro em que, se bem o entendemos, defende o primado do poema integral, sem subpartição em estrofes, versos, etc. O poema é um maciço de palavras, qualquer que seja a disposição destas. E o verso é coisa do passado, da "antiga" poética, da poesia morta.

Estamos, enfim, diante de uma situação complexa: um alto poeta, de obra consagrada, impressionado pela posição de um grupo de jovens entre os quais talvez não haja nenhum poeta autêntico, nega, com a autoridade do seu nome, o verso como elemento básico da poesia, o ritmo como seu sangue, e tudo o que é, enfim, sua substância.

É claro que não podemos negar a Cassiano o direito de seguir seu caminho. Já muitas vezes os poetas experimentados foram atormentados pelos jovens, ou pelas idéias dos jovens, e o próprio Horácio, já idoso, queixa-se na epístola *Ad Julium Florum* dos jovens que queriam tirar-lhe o prazer de fazer poesia. *Quid faciam vis?* — interroga o poeta. E, a propósito da variedade do gosto dos que amam a poesia, diz Horácio que os

diferentes gêneros são como os diferentes pratos. E, portanto, *Quid dem? quid non dem?* E, logo adiante, afirma, irônico:

> Ridentur mala qui componunt carmina, verum
> Gaudent scribentes .....
> (Riem-se daqueles que fazem maus versos, mas
> Eles são felizes por fazê-los .....)

Vamos tirar, agora, a moral de nossa história: deixemos que todos os que fazem versos (bons, maus ou antiversos) os façam como quiserem, e esperemos — como diria o *vate* condoreiro — "a justiça de Deus na voz da História"... E, enquanto isso, convém lembrar que nenhum nome permanece na história da poesia por mérito da escola a que tenha servido ou dos artifícios que tenha usado. O segredo da permanência é a voz autêntica do Poeta, que se ergue acima das palavras e dos versos, das teorias e das receitas. E é por isso que está tão viva ainda a *Ballade des Dames du Temps Jadis,* muito embora já nos dias do genial e perigoso Villon estivessem mortas — *hélas!* — as suaves Flora e Thais, a *"royne Blanche"*, a *"Berte au grand pié"*, *Bietris*...

Até quando terão vida os poemas feitos de símbolos gráficos?

In *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 1.° ago. 1964.

Jeremias Entre o Silêncio e o Discurso

Fábio Lucas

CASSIANO RICARDO continua a alimentar a crítica de perplexidades. A sua busca insofrida de novas formas põe mais uma vez em questão os instrumentos convencionais de análise. Aí está o livro-poema *Jeremias sem-chorar* (Liv. José Olímpio, Rio, 1964) como um desafio para os que procuram acompanhar a trajetória da atual poesia brasileira. E, a seu lado, o ensaio *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda,* com uma nova problemática para a teoria literária.

A leitura do primeiro trouxe-nos um gosto estranho, quase perturbador; a releitura desencadeou um mundo de conotações descontínuas. O jeito foi enumerar as emoções primeiras, numa tentativa de pôr ordem no caos. Concessão ao impressionismo? Talvez. Mas expliquemos o que ficou. Poderá ser uma, entre muitas interpretações.

Entra-se no livro por qualquer lado (diz-se). Podem-se considerar os fragmentos do maciço, que têm vida própria. Mas no bloco como nas partes a essência é a mesma, a composição química não se altera: o homem e a máquina, Gog e Magog, oriente e ocidente, mas sempre, sempre, o conflito interminável (síntese?), o resultado provisório de relações tensas.

Do ponto de vista do poeta, temos a tentativa de reformular os signos designativos do imenso campo polarizado em que o mundo se transformou. Não há mais versos, mas linossignos? Pouco importa. O poeta fabricou novo artefato. Cumpre-nos tentar utilizá-lo. Nem silêncio, página branca, nem discurso.

Talvez aqui o sentido da experiência:

> Uma mudança brusca
> em cada palavra
> dentro do dicionário
> onde resido. (p. 50)

Os cientistas sociais não se cansam de repetir que as sociedades só colocam os problemas quando encontram nelas próprias as condições materiais de solução. Daí o poeta abrir as suas formas expressivas para receber os abismos cósmicos e os teoremas fatais de nossa época. O problema é adequar o instrumento à ressonância dos apelos necessários.

Assim como, em cada um de nós, há um muro ("Quem não sente, no corpo / a rua / que divide o mundo / em Berlim?"), há na poesia de Cassiano Ricardo um divisor. A linha equatorial de seu poema. De um lado, a infância; de outro, o homem de hoje; de um lado, o poeta do verso; de outro, o inventor de linossignos; de um lado, o técnico em busca do resultado incensurável; do outro, o emotivo a se banhar de alegrias passadas. Teoricamente Jeremias não chora, mas, no fundo, dentro do urso que alegra as crianças, o coração se desprende do automatismo que o apaga, e recebe secretamente as lamentações daqueles que ficaram de fora do consumo dirigido, nos *slums* em que sobrevivem a dor e a lágrima suburbana, misto de melodrama e opereta.

Jeremias sem-chorar é um jogo de oposições. Talvez reflita a dicotomia da sociedade contemporânea, com seus pronunciados desníveis. Daí, a arte, nos termos da "vanguarda", dirigir-se principalmente à elite, talvez o grupo com aptidão necessária e receptividade bastante para o novo produto. Aqui, o estilo se acomoda a uma orientação bipolar (Hayakawa).

"Multiplicação dos peixes" confronta o coletivo e o individual: este "livre e belo" (p. 33); "Gramática visual" (p. 34) coloca o pêndulo visual. Dois a dois, olhos, hemisférios: "um me desorienta / o outro me ocidenta". Diga-se de passagem que

os elementos visuais, bastante enfáticos em certos poemas, não suprimem o conteúdo vocabular. Complementam, não substituem.

Falemos do pólo máquina-homem. Substituíveis ou complementares? O livro dá relevo à frustração do homem, tornado objeto, enquanto a máquina se vai tornando sujeito. O poema "Ladainha", por exemplo, ilustra esta feição geral da obra. A era da máquina traz o absurdo e o espantoso cronometrados, a face anedótica do descompasso entre ação, comunicação, conhecimento (leia-se, por exemplo, "Jornal sem data"). O "Plebiscito" (p. 27) pode ser visto como a vitória da palavra sobre a ação. Também como transformação, por erro de cálculo, das delícias serenas em fatal esmagamento. Mas ninguém aceita o erro.

No seu diálogo, no seu jogo a dois tempos, é possível sentir a luta do simultâneo com o ordenado; e do estático com o dinâmico. *Jeremias sem-chorar* nos ensina o descontínuo-contínuo ("Vidro duplo" é uma justa posição de idade e de estilos).

Mais que dialética, temos com a última obra de Cassiano Ricardo o retrato de um conflito. Gog e Magog. Ocidente, oriente. Homem, máquina. O livro parte da infância, termina na infância; desde a epígrafe de Sartre até o título final, "O urso e as crianças". A arte de brincar com as palavras será um saldo de amorável infância?

> O mundo poderá ser salvo
> se o homem desfizer a distância
> que o separa de sua infância. (p. 155)

Segundo Cassiano, três viagens realiza Jeremias; uma com o globo geográfico sobre a mesa; outra, sobre uma esfera que faz rolar sob os pés, no circo; outra, orbital, em torno da Terra, como cosmonauta.

Mas a teoria lúdica não esgota *Jeremias sem-chorar*. A criança e o adulto estão frente a frente, naquele jogo duplo tão característico do livro. E o sopro fatal vem da morte, "na manhã desestreladalva". Muito embora a lua (poesia), com as duas faces, seja mediadora. Talvez pacifique os agentes da morte, que a ela chegarão unidos. Enquanto isso, a poesia não tem dono, nem pode ser possuída por um só. As portas da experiência estão abertas a todos. E diante delas nunca se deteve Cassiano Ricardo.

Infância e morte dominam os linossignos. Substituíveis ou complementares? Jeremias parece-nos dizer que a vitória do homem está na infância, mas, como reconquistá-la o homem que mata a própria infância?

A tensão poética de Cassiano provém da consciência das transformações, do inútil entendimento de que os erros estão previstos e de que os maus apenas cumprem o seu ciclo histórico.

Na sua louca máquina poética, certos trocadilhos, associações e derivações parecem-nos "cheirosamente fáceis", como diria Mário de Andrade. Mas registramos sete momentos sublimes. Tudo isso, sem nada falar de *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda,* que trazem ensinamentos fartos de uma experiência intransferível, segredo de um experimentador contumaz e de um leitor que não se cansa.

Cassiano Ricardo, com o ensaio e a poesia (teórica e prática), deu-nos o exemplo e a cartilha; mostrou-se lírico, participante, moderno, buscando empenhadamente a ressonância nacional das asperezas universais.

In *O Estado de São Paulo,* São Paulo. 17 ago. 1964.

O Dissídio Temático de "Jeremias"

Helena Parente Cunha

O ESPÍRITO de pesquisa que, como se sabe, norteia o século invadiu também o terreno estético, levando o criador a buscar novos dados para a elaboração de sua obra.

Os avanços tecnológicos e científicos que modificaram a face do planeta influíram no comportamento social. Minados os antigos valores que sustinham a sociedade, cumpria substituí-los em prol de um novo equilíbrio. Na crise da sociedade se situa a crise do artista, tentando revalidar os seus meios de expressão, reformulando as suas técnicas, desbastando o caminho para transitarem os conteúdos das emoções mais recentes.

Esta urgência de renovação é a chancela do poeta dos nossos dias, sempre na pista de uma linguagem específica onde penetra a espantosa singularidade do universo circundante. Esta é a marca de Cassiano Ricardo. Além do poeta magno que, desde as lides modernistas, dignifica a literatura brasileira com a sua já tradicional força renovadora, é ainda o lúcido autor das informações mais completas de que dispomos para nos orientar sobre os novos rumos da nossa poética atual. *22 e a Poesia de Hoje* e *Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda* não podem faltar nas estantes dos estudiosos da literatura brasileira.

Segundo Cassiano afirma, "a melhor forma de se verificar a situação atual da poesia está na revolução pela qual vem passando a palavra, na estrutura do poema".

A poesia ocidental, que se empenha para renovar a língua em que é escrita desde os fins do século passado, encontra na valorização da palavra o seu ponto chave. A insipidez da métrica tradicional se esgotara e as artes poéticas haviam encerrado tristemente o seu ciclo.

A poesia, falando mais à emoção, não podia continuar estrangulada pela mesma sintaxe da prosa, cuja linguagem se dirige mais ao raciocínio e à lógica.

O assunto, que vem preocupando muitos autores, recebeu nova contribuição com os estudos de Susanne Langer sobre a contradição entre o pensamento não discursivo da poesia e a linguagem lógico-discursiva de que se serviu durante tanto tempo.

Os modernistas já se haviam insurgido contra a sintaxe, ao decretarem morte aos arabescos gramaticais lusitanos. O mínimo telegráfico, a palavra em liberdade, a enumeração caótica eram apetrechos antidiscursivos por excelência.

A palavra adquiriu tal força que pôde muita vez substituir a frase. Justamente estribando-se nessa força da palavra é que CR empreende a revolução poemática de *Jeremias sem-chorar*. Defende ele a autonomia do poema, obrigatoriamente "um corpo autônomo construído com palavras, ou seja, com um material de composição exclusivamente seu".

Cassiano não renuncia à frase, mas não precisa tampouco de se agarrar exclusivamente à sintaxe para comunicar o pensamento. Utiliza a carga da palavra, ou melhor, fornece-lhe nova carga, explorando todo o seu potencial conotativo.

Atinge a comunicação extraverbal, porém só através da palavra, adotando a sintaxe visual emparelhada à sintaxe sonora. A parte visual e acústica unidiversificam o livro, que se expande semanticamente em todas as direções.

Assestando a nossa objetiva para a suprema valorização verbal que vitaliza *Jeremias* é que sentimos a plenitude da sua força poética, renovada e renovadora.

Mesmo o tema axial do livro — o dissídio — sobre o qual versarão estes comentários, soluciona-se através da exploração da palavra. Os demais temas fluem daí e para aí confluem, paten-

teando a ambivalência que divide o bicho homem em geral e os contrastes que paradoxalizam o mundo atual em particular.

O próprio título, definindo a condição antipranto do autor-personagem, exprime o dissídio. Na verdade, Jeremias, anônimo habitante da cidade mecânica, não pode imitar seu desventurado colega bíblico, pois tem olho de vidro e a física industrial lhe secou as lágrimas.

O livro é um conflito entre o olho de vidro e a lágrima, entre o humano e o mecânico, entre a ciência e a inocência. Entre chorar e não chorar.

Compreende-se. O dissídio existencial, célula *mater* de *Jeremias,* inaugurou-se oficialmente quando o irrefletido Adão se deixou levar pela cabeça de sua desmiolada costela. Comer a maçã, não comer a maçã, eis a primeira questão. A partir daí, o homem se debate entre o bem e o mal, "meio anjo, meio bicho", como já se dissera Cassiano na bela "Sonata Patética" (*Poesias Completas,* p. 343).

A imprevisível maçã originou a nossa dialética cotidiana:

> A vida, em sua dialética,
> faz do único um ser púnico.
> Cada um de nós é, pois,
> a soma de dois. (*Jeremias,* p. 70).

Substituindo os termos da equação I = 2, resulta:

homem = anjo + bicho

Cada ser humano é a síntese dos dois elementos que, em doses mais ou menos proporcionais, determinam o seu equilíbrio químico e psíquico ou seja lá qual for. Mas, seja lá qual for o seu desequilíbrio, este provém da desproporção da respectiva dosagem. Ex.: o santo ou o crápula.

Ora, a sub-reptícia maçã gerou, ao dividir o homem entre as duas forças que governam o mundo, nada mais nada menos que o muro de Berlim:

> ... uma simples rua
> corta em dois
> o que é um e único. (p. 21)

A equação prossegue inexorável: I = 2. O famoso muro que separa o mundo simboliza a linha divisória do homem, em luta consigo mesmo:

> Quem não sente, no corpo
> a rua
> que divide o mundo
> em Berlim? (p. 133)

Os poderes conotativos de CR oferecem largo âmbito, numa esfera de ação que vai do objeto que se enquadra no nosso campo sensível à realidade mais distante e nos enquadra no seu campo. Evidentemente, nesse exemplo, a rua pode ser tomada na sua objetividade dolorosa. Mas, se nos atinge tanto, é por estar em nós, subjetivamente, nas nossas fronteiras internas.

Debatendo-se nos seus recônditos limites, Jeremias oscila no mundo, onde tão nitidamente se imprimiu a face humana:

> O planeta me puxa o braço
> pela manga da blusa tinta.
> Pra leste e pra oeste (p. 59)

Essa divisão externa, resultado da divisão interna do homem, é a versão atual do famigerado conflito da consciência com a maçã. Sempre dividido, em vão tenta o homem encontrar-se consigo mesmo, para se unificar e redimir, perdendo a condição de "púnico" que a opção pela maçã lhe impôs.

> Vou passar a fronteira
> entre oeste e leste mas o monstro
> (de vidro)
> invisível, impede o irmão
> de ir abraçar o irmão sob o arco-íris. (p. 87)

Na variedade interpretativa do trecho, podemos identificar o monstro à linha que separa o homem internamente, impedindo as partes de se unirem. O irmão anjo, sempre em luta contra o irmão bicho. E vice-versa. Partindo-se de que o conflito interno se projeta no universo exterior, vemos no livro inúmeras variações da maçã divisória, isto é, a fronteira entre oeste e leste, o monstro de vidro, a rua farpada, o cabo Não, o olho de vidro

(que separa um homem do outro), a mão cortada transformada em NÃO.

Este dissídio peculiar da condição humana e que já latejava na inspiração de suas composições mais antigas, é o testemunho da angustiada participação do poeta no drama coletivo. *Jeremias*, antagonizado por tantos dilemas, simboliza o homem da era astronáutica, assim como *João Torto* representa o homem pós-explosão atômica.

Cassiano Ricardo, como se verá, tematiza todas as experiências, todos os dissídios, internos e externos, que fizeram do homem atual um João Torto ou um Jeremias.

Grande parte do dissídio temático do livro se resolve através da exploração verbal, no malabarismo semântico de arrojados jogos de palavras.

Tais recursos, todavia, longe estão de atividade meramente lúdica, como talvez a denominação possa sugerir. Muito pelo contrário, agem funcionalmente na estrutura e na comunicação do poema. Isso equivale a dizer que a palavra em *Jeremias sem-chorar* atua como forma e conteúdo de si mesma.

A contribuição que Cassiano Ricardo traz, nesse sentido, para a nova linguagem poética só é, a nosso ver, comparável em importância às conquistas de nomes da altura de um Mallarmé, um Pound ou um Cummings.

Realmente *Jeremias* oferece farto contingente de soluções que revolucionaram a linguagem poética. Enquadramos os vários recursos utilizados pelo A nos seguintes itens: rima, plurirrima, derivação, técnica do parêntese, técnica da apostrofação e neologismos. Por questão de espaço, indicaremos apenas alguns dos exemplos que selecionamos, enfocando a palavra nos seus jogos de contrastes.

A respeito de rima, por ex., Cassiano renovou o antigo recurso poético, desligando-se da cantilena obrigatória das técnicas tradicionais. Praticada no final ou no interior do linossigno, amplifica-se a órbita semântica do poema. Na afinidade sonora surpreendemos os efeitos mais contraditórios.

Uma pomba extremamente vizinha de bomba.

. . . . . .

uma troca de b por p
e o mundo explodirá
em nossa mão (p. 17)

Pomba e *bomba,* de significação tão opostas, são "irmãs pelo som". As labiais que as individualizam acentuam a força explosiva da catástrofe.

Uma sombra acústica se estende ao longo do poema "Plebiscito" no acúmulo nasal de *ão,* desesperadamente repetido:

vai o irmão transpor a porta
para apertar a mão ao seu
irmão (p. 27)

Mão e *irmão* se identificam, para se diversificarem:

Num repentino NÃO.
Que lhe substitui a mão
cortada.

Mão se metamorfoseia em *não*. Associavam-se apenas pelo som, mas, pateticamente, se sinonimizaram. No exemplo anterior, a troca de letras desencadeia a mudança de pomba em bomba, enquanto aqui a explosão advém da simples supressão de parte da letra, que por sinal se torna maiúscula, numa negação mais intensa.

O dualismo temático de Gog & Magog se desenvolve sobretudo na insistência rímica.

... por mais que Magog dialogue
com Og ou que Og dialogue com
Magog
quem o Abel? quem o Caim?
(p. 91)

O espelho, tema simbólico de CR em tantas obras, quase não comparece em *Jeremias*. Neste poema, porém, se apresenta implícito na visualização dos sons, refletindo-se qual numa superfície polida. A rima obsessiva no longo poema dilata a comunicação para uma esfera não verbal, reproduzindo a idéia fixa que atormenta o mundo atual.

A apresentação externa dos dois nomes indicam o seu significado:

Se Og já é o fim de Magog, até
na última sílaba?
Se o começo já será o fim?

II

Recurso análogo constatamos em "Ciência & Inocência" (p. 43). A ciência marca o fim da inocência, até no aspecto externo dos vocábulos, um finalizando praticamente o outro.

A "plurirrima", que o poeta inventa, poderia ser incluída neste mesmo "tem", pois se trata de rima também. Mas é o caso em que a palavra rima consigo mesma, embora com significados diversos. O livro oscila

entre duas palavras iguais
a precisão e a precisão (p. 13)

ou seja, a "precisão" = exatidão da máquina indefectível e a "precisão" = necessidade do homem faminto de pão e de rosa. A máquina que paraninfa o mundo atual desumanizou o indivíduo, transformando-o em robô, mas, salvador contraste, num autômato que tem os pés "de animal mecânico / no chão em flor". O frágil *roseau pensant* de Pascal se atualiza no lírico robô participante de Cassiano.

Em "Ciência e Inocência", o processo serve de trampolim para uma das mais sutis ironias do A.:

Que a terra azul
quem não o saberia?

Em criança
quem não viu o céu
no morro?

A terra
azul, a ciência
confirmando a ino-
cência
(Inocência da ciência)

Mas as injustiças,
as fomes, as sedes,
que habitam o mapa
das nações unidas
poderão ser resolvidas
azul-mente
ou com o céu de todos?
(Inocência da ciência) (p. 44)

Volta aí o tema da inocência, tão freqüente na obra ricardina, mostrando que a sabedoria popular e a da criança se anteciparam às provas oficiais da ciência. Ciência e inocência harmonizam-se no campo fonético e, por um momento, quase também no semântico. Mas inocência resvala do sentido de pureza, referente àquele que não tem culpa, para o que não tem conhecimento ou ciência.

1º. — inocência = pureza, ingenuidade
2º. — inocência = ignorância.

Veja-se agora a palavra isolada, em jogo com outra de que faz parte. A pele do tigre fornece um dos mais audaciosos recursos da imagística do poeta.

Salpicado de sol. Sol
picado. (p. 50)

A pele do tigre tanto pode ter pedaços de sol como ser o próprio sol em pedaços, picado.

O recurso é também engenhoso neste exemplo:

O que não sobra é terra
na Terra (mundo que soçobra) (p. 107)

Sobra compõe foneticamente *soçobra,* que se decompõe em *só sobra,* isto é, apenas sobra, por já ter sido demais. Não sobra terra, chão, no planeta que, além de soçobrar em si, sobra, é demais no universo.

Uma palavra brota da outra e reforça a carga expressiva na raiz desdobrada, estabelecendo o dissídio gerador da inspiração de

Jeremias. Terra, arcabouço de "João sem Terra" aparece em sua variada polissemia ou nos derivados:

> Enterro e desterro
> palavras que só se escrevem na Terra
> com terra. (p. 62)

A insistência da palavra-chave e dos derivados cria uma atmosfera atormentada, revigorando a idéia que o poeta comunica:

> O terrorista não será, por ventura,
> um aterrorizado?
> O seu terror não será uma forma de amor? (p. 71)

Em Cassiano, a técnica do parêntese, bastante usada, sintetiza energicamente o drama, como *(p) bomba. Ou ex(orbita)nte,* que define a viagem espacial. Temos as palavras *ex-órbita* = além da órbita concedida pelos antigos limites e *exorbitante* = incrível viagem.

A técnica da apostrofação produz idêntico efeito de síntese, em inegável vitória contra o discursivo.

> Há um ludíbrio
> em cada ato (ex'ato)
> que cometo. (p. 13)

Ex'ato engloba *ex-ato e exato*. Abdicação do ato, por ser exato, exatificado pela máquina.

A terra "a'fog'ada" em fogo (p. 10) mostra o contraste do termo afogar, adotado geralmente significando submergir num líquido, mas aqui exprimindo imersão em fogo. A asfixia é presentificada nos apóstrofos, isolando *fog,* que pode indicar fumaça. à força bipolar que nos governa. "Gramática Visual" se encerra

Vários dos neologismos que proliferam no livro referem-se com uma das mais felizes *trouvailles* de CR, resumindo tão bem o grande tema:

> meus olhos
> meus dois hemisférios
> um me desorienta
> o outro me ocidenta (p. 35).

O azul, dos *leitmotiv* de *Jeremias,* apresenta-se na sua realidade cromática ou na psicológica, dando ensejo à criação de vários vocábulos — *azul-mente, subazul, des/azul*. Basta lembrar que o personagem sofre de *azulgagarismo*.

Veja-se agora

a diferença entre náufrago
(o oceano) e náufrago
(o humano) (p. 81)

Náufrago (*navis* = navio, *phagein* = comer) e náufrago (*navis, frangere* = quebrar). *Náufago* é o mar, que come os navios e náufrago é o que o mar não come; quebra e joga na praia.

Neste mesmo poema, "O Homem-rã", CR nos dá ainda o fabuloso *enraiverdecido,* relativo ao mar verde de raiva, o mar onde Jeremias tinha tentado chorar, mas onde o sal de suas lágrimas se juntou ao sal da água, num líquido pleonasmo.

O monstro interposto entre "Gog & Magog" (p. 87) tem uma cauda *invidrosível,* ou seja, invisível por ser de vidro. O monstro é invisível, mas, paradoxalmente, presente sempre, na *selva oscura.*

"Nãomente" (p. 103) reforça de modo brutal a violência do coice que Jeremias levou no comício e que lhe secou a fonte da mágoa, ao invés do que aconteceu com a patada de Pégaso, que fez brotar a fonte de Hipocrene no monte Hélicon.

"Cemisfério" (p. 122) é o cemitério que adjetiva cada hemisfério, cada semi-esfera, onde, em vez de vida, há morte. O neologismo surge da semelhança fônica e gráfica de várias palavras, comunicando mais do que frases inteiras que o movimento ou a velocidade da esfera confundiram e fundiram.

O imprevisto "lunatismo e abismo" (p. 154) resume a condição do mundo automático. "Lunatismo" pode ser tomado como sinônimo de loucura, quase abismo e também sonhadorismo. Já vimos que é o lirismo do robô que consegue salvá-lo. O homem, apesar de ter os pés no abismo tem a cabeça na lua, não só para conquistá-la como para sonhá-la. A salvação se encontra na fábula.

O dissídio que examinamos até agora dentro da palavra terá a sua solução também na palavra. O poeta provará que não perdeu a esperança de unificar os contrastes na união dos homens.

III

Paralelo ao grande tema de *Jeremias sem-chorar*, o dissídio da condição humana em geral e a do homem-século XX em particular, corre outro tema capital, a conciliação dos contrastes.

"Categiró" é a prova de que o poeta mantém a esperança na união dos homens em "um amor só":

> Canário e noitibó
> cantarão juntos, mas só
> quando a manhã for uma
> só
> Ninguém se achará só
> dentro de um mundo só. (p. 143)

Cassiano crê na manhã unificadora em que o louro canário e o noturno noitibó cantarão juntos. Acima das diferenças raciais e religiosas, reinará uma língua única, coroada por um céu comum, nas mesmas "rosas feridas".

Todo o poema é "uma coisa só", apesar do emprego antagônico de *só*. Ou talvez justamente por isso. Ninguém se achará só = isolado, dentro de um mundo só = único. Os pássaros cantarão juntos, mas só = somente, quando a manhã for uma só = única.

O poema se densifica na insistência sonora do *o* em várias palavras — só, Antônio, Categiró, Nossa Senhora do O', pó, rosas, dó, Jó, noitibó. A letra é ainda utilizada pelo seu aspecto fisiognômico, presentificando a esfera na sua unidade de figura geométrica perfeita.

Estamos diante de uma solução lingüístico-participante de que nos fala CR em *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda*:

"A participação será formal (Lukács) quanto à estrutura do poema, que deverá integrar-se na estrutura da sociedade; mas também será lingüística, com o resurso que a palavra mesma oferece não apenas como veículo de um conceito mas ela própria como uma solução lingüístico-participante.

Será lírica, *stricto sensu*, tomando-se lirismo como situação humana prototípica (Cassirer) para participar da angústia e das reivindicações sociais de nossa época (participação ideológica)." (p. XI).

Jeremias sem-chorar é um livro participante, dentro do mais elevado sentido ecumênico do termo. O dissídio significa integral participação do A. nas lutas individuais e coletivas que separam o mundo. Sofrendo o drama geral, ele busca a solução do dissídio pregando a união dos homens pelo amor. Na estatística verbal do livro, constata-se que "irmão" é uma das palavras mais freqüentes. Poucas vezes esta palavra abrangeu tanto o sentido de amor, como em *Jeremias*:

O fratricida
já não mata, apenas, seu irmão.
Aquele que matar primeiro mata-se
a si próprio, automaticamente. (p. 90)

A almejada aliança entre os homens é simbolizada na esfera, "idéia do grande Todo". O A. esclarece que o livro é esfero-rolante, girando em torno de si mesmo, como em *Rotação*.

a esfera
em torno de si mesma
me ensina a espera
a espera me ensina
a esperança
a esperança me ensina
uma nova espera a nova
espera me ensina
de novo a esperança
na esfera (p. 75)

O poema consta de três unidades iguais a esta, repetindo-se no movimento rotativo, explícito e implícito. "Espera" começa e termina a unidade, situando "esperança" no centro. A esfera gira ao redor do eixo-esperança, acionada pela espera. Uma palavra contém a outra, ligadas todas pelo denominador comum aliterante.

"Translação" (p. 125), poema tridimensional e móvel, executa o movimento da Terra ao redor do Sol. As duas únicas palavras que o integram — espera e esfera — se deslocam em movimento circular ou elíptico, em torno de um ponto invisível. Que é obviamente a esperança.

Oscilamos de um lado para o outro, mas os extremos só se encontrarão na unidade da esfera, tendo por eixo a esperança.

CR que, na qualidade de poeta e crítico, empreende verdadeira cruzada pela redenção da palavra, atinge nestes dois poemas uma de suas vitórias mais significativas. "Esfera", além de haver sido restaurada à sua origem imagística, é responsável pela coisificação de "espera" e "esperança".

Se para limpar a palavra das impurezas trazidas pelo uso cumpre reinventá-la, encontramo-nos diante de belíssimo exemplo. A língua primitiva, intacta e pura, corporifica o abstrato e coisifica o universo. É bem o axioma de Pound: "A poesia apenas realiza conscientemente o que as raças primitivas faziam inconscientemente".

Espera e esperança, reinventadas e redimidas, podem servir-nos de apoio nesta hora atômica e pânica.

Se grande parte da dialética ricardiana se manifesta através dos jogos de palavras, também o seu tema-solução encontra na força verbal a essência de sua expressão. Nesses poemas, a esperança constitui o centro em torno do qual gravitamos, mas em "Viagem em Círculo" ("Repetição") é ela que dá saída ao trajeto por onde transitamos pelos linossignos, caminhando em círculo. Esperança, força em função da qual sobrevivemos na esfera. Também neste poema a maioria das palavras implica circularidade, tanto na forma como no conteúdo — torno, globo, jogo, zodíaco, olho, recomeço, roleta, rosa, circo, roda, moinho.

a esperança
me obriga a caminhar
em círculo em tor-
no de mim mesmo em
torno de uma mesa
de jogo
. . . . . .
viagem em círculo
sem ida nem venida
. . . . . .
amanhã
recomeço (p. 137)

Nestas três composições o poeta não emprega pontuação. Nada prende as palavras em rodopio, de um lado para o outro,

voltejando desesperadamente em torno do "glo-bo" dividido entre a ovelha e o lobo, mais um símbolo dialético do livro.

No "Pequeno Relato a El-Rey" (p. 147), Jeremias resume suas aventuras num comício, no fundo do mar, no espaço, por todas as geografias, onde e quando viu coisas tão graves que só poderá contar chorando. Eis que surge o último recurso. Jeremias se fará de urso para as crianças.

Por mais incrível que possa parecer, o adulto mundo da ciência guarda a magia da inocência. O mundo mecânico e o da fábula, ambos mágicos, deslumbram os olhos das crianças. Não mais dois pontos diametralmente opostos, mas dois pontos unidos pela vertigem rotativa da esfera. Uma face no rosto, outra no espelho. Um é sempre a soma de dois.

O homem da era da ciência se divorciou do valor essencial das coisas, perdeu a imaginação e a inocência. Os filhos de Adão pagam o crime da opção pela maçã.

No mundo despoetizado pela técnica, a máquina pontifica, sufocando os últimos resquícios da pureza inicial e ameaçando transformar o homem num robô.

Assim como a poesia busca restituir a palavra à sua sinceridade primitiva, também o homem só se salvará recuperando o genuíno.

Já em *Poemas Murais* surpreendemos este tema-pilastra dos últimos livros em "A Festa da Máquina":

> Ó máquina, tu serás o mais bonito brinquedo
> do homem na sua inocência conquistada.
> Porque a inocência não se perde apenas;
> conquista-se também como flor última,
> depois de todas as experiências e de todas
> as hecatombes.
>
> *(P. Comp. p. 511)*

Analogamente, Jeremias dirá que o mundo automático, com toda a sua magia, pertence às crianças e aos que se assemelham a elas:

> O mundo poderá ser salvo
> se o homem desfizer as distâncias
> que o separa da sua
> infância. (p. 155)

Idêntica é a solução de *João Torto e a Fábula*. A redenção do mundo pós-explosão atômica está no retorno à pureza edênica da vida primitiva. A flauta de Pã simboliza o regresso ao que se perdeu.

Pã, o Urso, a Máquina, eis a trindade redentora de nossa época, passaporte para o mistério, para o estado de deslumbramento.

A inocência da criança e do homem primitivo, supremo paradoxo, se reconquista pelo próprio agente que a destruiu, a máquina. O perigoso brinquedo da civilização mecânica possui o mistério e a magia que nos restituirão a inocência.

O mundo se salvará graças à Poesia, quando "a manhã for uma só" e um urso mecânico nos encher de "espanto e encanto". A esperança é recuperar a autêntica estupefação. Nossa vida se reconstrói nesta nova espera. E a nova espera nos ensina de novo a esperança na esfera.

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20, 27 maio e 3 jun. 1967.

Cassiano Ricardo e a Gesta Bandeirante

Jerusa Pires Ferreira

NA ATUALIDADE adverte-se que o som e o metro são elementos da obra de arte e não isolados de sentido. "Assim como a visualidade é uma potencialidade, também o ritmo e os padrões gráficos, delimitadores correspondentes a sua integração no contexto. O problema do ritmo tem de ser considerado em ligação com a sintaxe e a entonação dos sons em verso, com a articulação e enfim os problemas léxicos com os de semântica poética. (1)

É o próprio discurso poético em sua totalidade, que se decompõe apenas hipoteticamente, como um artifício, porque em realidade sua realidade código-mensagem é indecomponível para ser considerada em si.

Falando-nos do *Martim Cererê,* diz o poeta Domingos Carvalho da Silva, que os poemas que o constituem se caracterizam sempre pela presença de um metro dominante entrosado por metros diferentes, que visam a quebrar a monotonia rítmica, mo-

1 EIKENBAUM, B. Théorie de la méthode formelle. In: TODOROV, T., org. *Théorie de la littérature.* Paris, Seuil, 1965. p. 62.

vimentando a cadência de acordo com a imagem, a metáfora e mesmo a própria marcha dos temas através dos versos, e conclui: "tudo isto nos mostra que a poesia da fase polêmica de Cassiano Ricardo é um esplêndido material para o estudo do ritmo poético dentro de um conceito acima da estreiteza gráfica e métrica tradicional". (2).

Tentaremos depreender os padrões gerais da construção ritmo-verso-metro do M.C., não pensando em fase polêmica, porque o estudo que fazemos ao texto em suas diversas potencialidades não é feito às primeiras edições, mas à última, considerada como definitiva e não nos afastamos por um instante da noção de que estamos diante de um corpo eclético, um poema com mais de 40 anos de vida, não interrompida.

A rima é geralmente arbitrária, tentando desaparecer mas persistindo, portanto, uma ponte de ligação entre o tradicionalismo conservado e o modernismo conseguido, ora sob forma toante ora consoante, perfeita ou imperfeitíssima, em posição interna e externa em relação a "stanza" em que se insere ou ocorrendo entre as diversas "stanzas" em que se numera ou agrupa o poema, próxima ou à grande distância. Portanto, as estrofes não oferecem um critério de uniformidade rimática. No poema "Onde Está a Noite" não podemos dissociar o processo rimático do rítmico. Trata-se da repetição dos mesmos vocábulos "mundo-mudo, terra-terra" etc.; divisamos aí um paralelismo rimático intensificador e naturalizante, ao mesmo tempo.

Há o caso de a rima ser condicionada por processos aliterativos, "num contínuo *arrebol* / só havia sol se rindo / grande e real / como um *ruivo animal* / dentro do matagal /.

Outras vezes numa passagem em que se anuncia a tensão dramática, a onomatopéia e a rima mais do nunca se engastam, "mas *onde* só um eco res*pon*de, *onde*".

"La sonorité de la langue poétique ne s'épuise pas exterieurs de l'harmonie, mais elle represente un produit complexe de l'interaction des lois genérales de l'harmonie. La rime, l'alteration etc. ne sont pas qu'une manifestation apparente, un cas particulier des lois euphoniques fondamentales". (3)

2 Silva, Domingos Carvalho da. Introdução ao estudo do ritmo da poesia modernista.

3 Eikenbaum, B. *Idem*, item 2, p. 42.

Observamos que a Rima, no M. C., não obedece a critérios definidos, antes foi aparecendo ligada ao hábito, lutando por vir à tona (daí "a luta contra o pirata"), recebendo influxos ditados pela intensidade significativa ou até pela própria demanda analógica de certos vocábulos.

Como delimitadora do verso, intensificadora de idéias e até condicionadora do ritmo poético, ela persiste. Age até sobre a estrutura morfológica. Uma forma como "fabulosissimamente" não estaria assim construída no poema também por imperativos de ritmo-metro e rima?

O que nos parece claro é que a idéia não foi escravizada, em termos gerais, ao esquema rimático. E neste ponto partimos das observações inteligentes de Hélcio Martins. (4)

No entanto, constatamos que a construção léxica, em alguns momentos, pode estar condicionada aos processos habituais da rima em verso. A palavra *exato* foi colocada num poema apenas para rimar com a palavra *mato*. Notamos ainda a coação exercida por ela sobre o sistema imagístico do poema. O processo de rimar maleabilizou-se porém a ponto de acompanhar e só raramente de impor os diversos "comos" e "porquês" da criação poética. Deixa-se aparecer sub-repticiamente e chegou mesmo, por vezes, a se impor como princípio de composição.

Assim, um possível condicionamento léxico pela rima em: "/ ainda agarrado nas tetas / de grandes árvores *pretas* / ou enroscados no *tronco* / do sertão compacto e *bronco* / etc.

O ritmo poético preso ao processo da narrativa, ora se intensifica, ora se expande em "enjambamento", que às vezes se dão para conferir ênfase e até para a realização gráfica já aludida no poema e confessada pelo poeta.

Vale notar que a defasagem da narrativa pela descritiva pode também ser responsável pelos andamentos do ritmo e do processo de verso, rima e todas as suas envolvências. Por vezes os propósitos da descritiva, quer constituindo um poema isolado como "Relâmpago" quer inserindo-se dentro do corpo de um poema, instalam o aparecimento de pequenos quadros que trazem o ritmo esparso da prosa, desaparecendo portanto a caudalosidade que a redondilha confere.

4 MARTINS, Hélcio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, J. Olímpio, 1968.

Assim, nos momentos em que se deseja a intensificação plasma-se, por exemplo, o terror de a confusão através de uma intensificação rítmica caudalosa e seguida. Com a diminuição do tempo de dizer, aumenta-se a intensidade ou a força de que se diz.

O encaminhamento métrico do poema se alterna em: "Ritmo intenso", que leva à elaboração de um núcleo métrico em torno da redondilha, envolvendo o que chamamos a *Bandeira.*

Constroem-se os poemas em alternâncias, que vão de 5/6/7/8 sílabas, prevalecendo no entanto a redondilha como medida e parâmetro. Dá-se também, por propósitos solenes ou quando se ingressa no arcabouço clássico do poema, o construir-se em verso maior e até o caso de a fala pretendida não se inserir quanto ao processo de construção no arcabouço clássico, mas a sua importância no contexto merecer um destaque especial. Então a intromissão da heterometria e do verso longo realmente destacam de uma monotonia mais ou menos iso-rítmica o trecho que o poeta quis destacado. Consideramos oportuna esta alternância, uma vez que ela não é elemento esporádico, mas se constitui em princípio, buscando também quebrar a monotonia de um padrão já repetido. Aceitamos ainda a inclusão de decassílabos contrastando com outros sem medida. "A fala do nauta português" é apresentada, por exemplo, em versos heróicos, com o fim de destacar a solenidade a que se propõe.

No "Auto da História de Deus", Gil Vicente dá lições de como fazê-lo, de como apresentar a redondilha peninsular em admirável acordo com a medida nova, de caráter solene, quando a ocasião e o tema tratado assim o exigiam (5).

Em "Tropel de Gigantes", de Cassiano, ou a partir do núcleo-gesta o ritmo se enquadra totalmente no processo do romanceiro.

A redondilha é veículo da gesta. O poema "Noite Verde" representa e encarna perfeitamente o ritmo conseguido de romanceiro — "E viram lá dentro, viram / o Tietê filho da Serra / que corria atrás do Sol / quem da sua água bebesse / Marinheiro, de onde vieste? / Matava a sede do corpo / mas adquiria outra sede / muito mais grave, a do Oeste /".

[5] Cf. VICENTE, Gil. Auto da História de Deus. In: ——— *Obra completa.* Lisboa, Aguilar.

Não entendemos, entretanto, como em encaminhamentos deste tipo o autor tivesse deixado depois de tantas revisões escapar uma quebra ao sistema como: "Um negro foge e rapta uma índia" do poema "O Gigante N.º 1", numa seqüência em que o setessílabo é o veículo poético.

O poema "pra-la-pra-cá" não apresenta rima mas se faz notar pelo reticente e desejado ritmo caudal. A "notícia" de processo mais intensivamente compacto utiliza e consegue grande efeito do metro curto, da alternância 4/5/6 sílabas. Os processos fonéticos são responsáveis por uma ressonância misteriosa através da repetição "ão, ão". A constante interrogativa de certos poemas funciona como agente de incerteza desejada, que por sua vez é coadjuvada pelo ritmo sincopado.

Quando pensarmos no poema de rima um tanto esporádica não poderemos deixar de mencionar o "cidadezinha do interior" dos mais bem elaborados em esquema antigesta que encontramos ao longo de todo o *Martim Cererê*.

Não deixamos, inclusive, de situar o poema entre a visão crítica que já ligamos ao modernismo brasileiro somada à presença visível dos princípios poéticos de Alberto Caieiro (6) a quem se deve, talvez, o clima de "Todos os dias da semana":

> ... todos os dias da semana são domingos de ramos.
> Dentro da ermida
> Nossa Senhora brinca de pular corda num arco íris.
> Cada enterro que passa é uma festa
> e cada procissão lembra um rio de gente...
> Não há iluminação, há muitas luas
> e os bois passeiam pelas ruas, fundadores.
>
> Até que um dia o legislador das posturas
> municipais se
> impacienta
> e manda proibir os bois de passearem
> pelas ruas"

6 Caieiro, Alberto. *Ficções de Interlúdio.* In: Pessoa, Fernando. *Obra completa.* Lisboa, Aguilar, 1960.
7 Sainz Robels, E. C. Impresionismo. Expresionismo. In: ———. *Ensayo de un diccionario de la literatura.* Madrid, Aguilar, 1949.

Vemos, no poema, portanto, vários aspectos e várias possíveis combinações ou dissociações dos estratos, verso-metro, rima-ritmo, etc.

Concluímos, no entanto, que o procedimento rimático-rítmico e métrico (conquanto não estabelecido e considerado como foi inicialmente um hábito que vem à tona e luta por afirmar-se), conduz geralmente a um princípio seguido: A rima é intencionalmente esporádica e se entrosa em outros estratos formadores do poema.

Quanto à métrica, à intensidade rítmica elas estão condicionadas ao próprio processo épico ou lírico e mais ao tipo de discurso poético utilizado à narrativa ou à descritiva, a pretensão intensificante ou esgarçante. Assim a orientação em direção a um procedimento rítmico determina o caráter concreto da obra.

Tivemos a maior parte dos poemas encaminhados em verso curto e em torno da construção *redondilha,* e assim construídos quase todos os mais bem elaborados poemas do livro, com exceção de alguns já aludidos como "O Feiticeiro Conimá". O verso heterométrico sem uma constante rítmico-comunicadora corresponde no M. C. aos poemas de sabor regional que conduzem a uma volta para o clima introdutório inicial, ao gosto do modernismo conservado ou ainda ao processo que chamamos de a edificação (Brasil — imigração — metrópole).

Em primeiro lugar queremos discutir a atualização do poema, propondo a pergunta: Deveria ter sido feita ou representa uma elaboração artificiosa?

Responderíamos que aceitamos a reformulação intensíssima de algumas das partes, uma vez que não se desfigurou a idéia central do poema, que se manteve, como se disse, o esquema da época de onde ele proveio. O sistema metafórico foi acrescentado e enriquecido mas manteve-se toda aquela visualidade envolvente que caracterizava o poema nos seus primeiros tempos e não se deu uma alteração de rumos; acrescentou-se um outro plano.

À luz do "Modernismo" deverá ser considerado o poema em sua amêndoa e importa-nos sobretudo como um documento ficado, um ser construído dialeticamente com dois tipos de elaboração, alternando-se o tempo todo para a presença de duas estruturas construtivas, duas orientações do discurso poético, além de considerarmos os três gêneros épico, lírico e dramático interferindo no discurso. Consideramos como muito importante, do

ponto de vista do afinamento com a nossa sensibilidade moderna, a parte que se fez medula do poema, de que são elementos acessórios a introdução e os andamentos finais, na força construtiva geral ou em outras partes. Acessórios mas indispensáveis para a conservação do espírito a ser mantido.

Representa inclusive a 11ª edição do *Martim Cererê* uma amostragem retroativa, uma adaptação de estratos posteriores da obra e do pensamento do poeta ao poema, que, por sua vez foi se adaptando a um dos nossos maiores poetas, hoje.

Assim, pensamos, em dois caminhos: um ascendente no sentido de um corpo poemático vir se encaminhando a fases posteriores da obra, entrosando-se gradativamente numa elaboração posterior e um outro descendente na medida em que uma obra já tão conseguida, madura e universal, como a de C. R., lança os seus tentáculos em direção a um estrato comprometidamente anterior, embora não desprezável, absolutamente.

As considerações sobre o Modernismo serviram apenas de encaixe à fase inicial deste poema-eclético de agora. Observamos a formação e radicação num clima regionalmente sugestivo embora não regionalista pois dificílimo seria cobrir uma área ecológica e lingüística que significasse uma amostragem do Brasil.

Tentou-se uma amálgama, uma ambiência regionalizante brasileira na medida em que se podia estabelecer uma linha imaginária de unificação, seja um processo de sinédoque etnológica; por um pedaço do Brasil, por um dos constitutivos querer-se representar o todo.

Dos processos de construção destacamos a tutela da filiação camoniana, não havendo a fonte em si transfigurada e transcendentalizada como em Jorge de Lima na *Invenção,* mas a incorporação tranqüila de um lastro tradicional.

Caracterizamos o poema como *quase épico, quase gesta das Bandeiras* e o *quase* se prendeu às já aludidas conseqüências da defasagem descritiva, pois a presença de alguns passos líricos não seria o suficiente para desgastar o "epos". Lembrar a grande força lírica dos *Lusíadas.*

O que no entanto conta é que o poema reflete uma visão ufanizada e filtrada por um filão de lirismo (subjetivismo idealista) e que exalta os nossos mitos indígenas, de modo organizado e objetivo, não havendo nunca a grande amálgama transfiguradora.

Consegue, realmente, o enriquecimento de nossa fala poética, e a configuração de uma verdadeira "Tropicália" embora de certo modo artificial.

Representa uma concepção linear e nisto contam os influxos do tempo de concepção e da região em que viveu o poeta, dos padrões idealistas a que se submeteu para conseguir construir a gesta das bandeiras, para um país de dramáticas situações sociais desde o "achamento" ou a "colonização" ao "tempo" da máquina, à era da "metrópole", para um Brasil já tão metropolitano e ainda mesmo antropófago.

Fortemente expressiva na medida em que revela os "Gigantes multiplicados pelo seu próprio destino", ainda mais atual quando encara a versão dialética das coisas (ser herói ou bandido), quando se ironizam sutilmente certas situações ou quando se levanta um protesto contra a cidade grande com a sua voragem: "Vou para o trabalho pensando", etc.

Ficou como ensaio longo e persistente do "Modernismo", como síntese de várias tendências, e finalmente como afirmação universal de uma pretendida e conseguida "Gesta das Bandeiras".

A gesta justifica o poema, leva-o ao encontro do último Cassiano, do poeta em sua receptação maior do espetáculo da vida, de que a Poesia é o grande milagre.

II

"Na poesia épica 'quando e onde' e 'quando' terão de estar mais ou menos esclarecidos, antes da história iniciar-se" (8). A lírica que não tem conteúdo de acontecimentos não pode ter fábula A fábula existe forçosamente nas formas pragmáticas e épicas, é o que nos diz grande parte dos livros que consultamos.

O poeta tentou construir, em *Martim Cererê,* um núcleo romanceado, uma gesta em que prevaleceu a dosagem de elementos épicos. No entanto, ao próprio romanceiro faltou uma constante de propósitos rítmicos e houve também, em sentido negativo, a introdução de pequenos *flashes* ou quadros descritivos, que se mais insistentes incumbir-se-iam de desencaminhar a orientação desta pequena gesta, que se foi condensando até formar o cume significacional e modernizador do poema.

8 STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética.* Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1969. p. 46.

A alternância da narrativa com a descritiva veio desgastar a intensidade e conseqüentemente a tentativa épica. Mas o principal é que no discurso, que é o poema em sua globalidade, conservou-se e manteve-se uma atitude épica, uma visão do passado por parte de um narrador onisciente, a já apontada amplificação, a antecipação, a objetivação. O fato que vai ser narrado se estrutura num mundo de dimensões espácio-temporais concretas maiores e o centro da existência descansa nas profundezas do passado (9).

Hoje, como se sabe, não podemos mais pensar na categorização de um gênero como representação isolada e independente. Temos de imaginar a inoculação dos germes épicos, líricos e dramáticos ao longo do discurso poético, de pensar em planos estruturalmente definidos dentro do sistema que é a obra, estabelecendo a noção de dominante (10).

Nestes termos o M. C. nem é um poema ingenuamente lírico, nem apenas épico. Depois de calcular a proporção de elementos inoculados e a orientação dada ao roteiro do poema, à proporção dos processos construtivos utilizados, pudemos concluir que: heroizando ou mitificando criaturas e transformando-as em veículos de uma audácia intrépida, Cassiano já os está transformando e aproximando ao ritmo organizado da fatura de uma epopéia e além disso predominam as seqüências narrativas que tentamos considerar como as principais da gesta. Presente a amplificação não só tentada na direção de um herói, mas na de um conjunto.

O verdadeiro princípio da composição épica é a adição e a adição é o processo do M. C., embora o seu autor recomende uma leitura não linear (11). O entrosamento dos fatos é aditivo, haja vista que grande parte da narrativa se inicia pela forma *e* e *então* etc. Além disto, temos de destacar a autonomia das partes do poema, apesar de seu encadeamento como parte do instrumento épico. Quanto à antecipação, um processo, como se sabe, de quebra da unidade de tempo para a potencialidade expressiva, é que se pode chamar de processo condensador. Tivemos no M. C. exemplos assim: "Que vendia couro de onça / ainda vivo no futuro / ou / Brinquedo de ruas tortas / própria

9 Idem, item 1, p. 80.
10 Cf. TOMACHEVSKI. La thématique. In: TODOROV, T., org. *Théorie de la littérature*, p. 303.
11 Cf. Biografia do livro que acompanha a 11.ª edição de *Martim Cererê*.

de um povo apressado / Que irá rasgar caminhos / Rumo ao sertão ignorado".

Para prejuízo da constituição deste núcleo aditivo e narrativo teria vindo, no entanto, o que se chama de processo descritivo. Exatamente foi a descrição que ocasionou o fracionamento da unidade épica. O poema, que de forma narrativa vinha fazendo desenvolver e ampliar a ação, começa a se impregnar de exterioridade, o que era apenas uma lateralidade passa então a ser um âmago.

No entanto, ao mesmo tempo, conseguiu-se através destes *flashes* ou da prevalência da descritiva, conservar o tom modernista do poema inicial e impedir que se efetuasse um encadeamento monótono e monorrítmico. Os *flashes* intermediários são também responsáveis pelo inesperado e pela motivação instantânea e sinestésica, impressionista e configuradora de um outro plano dentro do poema.

Daí a grande popularidade e a persistência de um poema como "Relâmpago", que vem se mantendo desde a primeira edição.

Mas, "desta forma a representação degenera em esboços e se perde o princípio natural da seleção épica" (Lukács) (12).

Diz ele que a narração distingue e ordena e a descrição nivela todas as coisas, que desaparecem do estilo descritivo todas as conexões épicas e sendo assim o M. C. se afirma uma vez mais como fonte de dualismos.

Partindo dos padrões narrativos e descritivos, poderíamos justificar o rótulo — *Poema épico-lírico de um Brasil Menino*. Continuando com pensamento de Lukács, dizemos que a descrição rebaixa o homem ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica, "o perigo de que certas particularidades se tornem autônomas". "Tout récit comporte en effet quoique intiment melés et en proportions très variables, d'une part des représentations et des évenements qui constituent la narration proprement dite et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages que sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description". (13).

12 Cf. LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: ———. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1965. pp. 43-94. Orientamo-nos, em parte, por este famoso capítulo.

13 GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969. p. 56.

Um aspecto que nos chamou a atenção foi, dentro da nova retórica de *Figures,* a assertiva de que a descritiva pode perder em autonomia o que ela ganhou em importância dramática; o que nos pareceria um paradoxo, uma vez que vínhamos acompanhando aqui o raciocínio de Lukács, que apresenta a narrativa como inculcadora do drama.

No entanto, se pensarmos em libertar o mundo da tirania do *récit,* teremos explicados e justificados os princípios anteriormente expostos e a sua aplicação imediata nos dois planos construtivos principais de M. C., alternância épico-lírica. Teríamos então nas considerações acima feitas a conclusão de que as diferenças de descrição e de narração se prendem a diferenças de conteúdo.

1) A narração prendendo-se a acontecimentos considerados puros processos, por isso mesmo, dá ênfase ao aspecto temporal e dramático do *récit.* Quanto à descrição, o que a caracteriza é a simultaneidade, e este nos pareceu o ponto exato.

Temos no poema em foco os dois planos de discurso absolutamente entrosados, um instaurando o andamento da ação, como é o caso do núcleo da gesta das bandeiras e outro instalando a visão simultânea e a conseqüente representação dos objetos no espaço, considerados em sua simultaneidade. (14).

A ação (*descritiva*)

E a terra onde o próprio rio
Nascera de costas para o mar,
deu-lhe um tremendo castigo,
O de fazê-lo caminhar
Rosto voltado pra Leste
E os dedos dos pés pra o Oeste
etc.

O desgaste (*narrativa*)

E os índios em bandos, coroados de penas;
O grito do mato habitado por bichos de todas as castas, com borboletas de todas as cores, com urros de feras famintas nas tocas, com cobras de fogo a correr pelos vãos da paisagem;
e todo tesouro ainda virgem da Terra, etc.

[14] Idem, item 6, p. 59.

Além disso o que importa aqui é esclarecer, tornar plástico, "tornar tudo um acontecimento vivo". Assim o Martim Cererê na sua representação épica. (15).

2) O esquema narrativo mais habitual e encontradiço nos poemas do M. C. é: narrativa + monólogo (ou estrutura dramática direta) + narrativa. Contamos com a interferência de diálogos discursivos com a intenção de quebrar uma possível monotonia resultante do ritmo caudaloso do encaminhamento — romanceiro.

Portanto, vale lembrar, que no processo do discurso estão sempre interferindo as unidades rítmico-semânticas. Contamos com a presença das estruturas dialogadas e há um certo padrão interrogativo-afirmativo, assim como um esquema reticente. Justifica-se a estrutura dialogada de que é exemplo o poema "Conimá", com vistas à intromissão de uma certa nota trágica ao poema e de um diálogo que se dá com vistas à substituição de um "eu consciente" da narração por um "ele participante" do processo dialogado.

Podemos falar, como uma constante, da alternativa de dois tipos de discurso. Além disso, pode-se observar num poema como "Que mais será preciso?", a alternância de uma fala impessoalizada pelo tempo verbal infinitivo e o outro, discursivo em primeira pessoa. Há um índice de estruturas interrogativas, exclamativas e reticentes, introdutoras da dúvida, do espanto e do indefinido: "Noite de Natal faz frio / noite de coisas remotas /". O poema "O Gigante N.º 6" é um monólogo épico até que na segunda parte retoma-se a estrutura narrativa, curiosamente em tempo presente-passado. Note-se então a presença do poeta como sendo o narrador onisciente, o aedo e não apenas o rapsodo, que como o jogral objetiva uma realidade que ele já recebe pronta.

Nas grandes seqüências do que achamos a gesta, o discurso comunica uma simplicidade com intensa modernidade de combinações. A simplicidade é levada a extremas conseqüências, mas ao mesmo tempo reflete uma elaboração consciente:

no choque das esquadrilhas
de canoas, em cardume,

[15] Idem, item 1, p. 83.

meias-luas, bois marinhos
se reduzem a duas ilhas
em que as feridas parecem
depois de cena tão bruta,
flores de maracujá
nascidas durante a luta!

3) O ato de descrever se plasma na descrição da imagem; o ato de narrar, no relato. O importante será observar onde o poema descreve e partindo desta dicotomia — narrar — descrever, passamos à observação dos tipos de discursos específicos.

Geralmente, o que há em nosso poema é o *récit* ou seja a narrativa ou a descritiva contando e fazendo-se articular na elaboração de um poema que quer comunicar a partir do relato. A narrativa se desenvolve, portanto, com ampla interseção do plano da descritiva, com vistas à representação constante de uma exterioridade objetivamente circundante e além disso subjetivamente descrita por "coação de escola".

Registramos também que há no processo unimodal da construção de um poema a interferência de um outro processo bimodal, a constante introdução da estrutura dialogada até sob a forma de monólogo, com sua conseqüente "ocupação" (16). Reduziríamos então a uma fórmula o esquema mais freqüentemente encontrado: diálogo (ou monólogo + narrativa + diálogo ou então narrativa + diálogo + narrativa).

O engaste do diálogo ou seja da estrutura dramática na estória se dá por dois processos: ostensivamente, por explicativa acompanhada da correspondente pontuação ou sub-repticiamente, numa mudança, não destacada graficamente, com o deslocamento da narrativa da 3ª para a 1ª pessoa.

A intromissão desta estrutura dialogada pode ser apenas um sintagma quase irrelevante dentro do conjunto significativo. Constata-se também um esquema narrativo que conduz a um pequeno discurso final. Notamos que a intensidade comunicativa do M. C. seja os poemas no núcleo da Bandeira, apresentam intromissão de estrutura dramática e, em decorrência tipos de discurso freqüen-

16 Cf. "Ocupação". O monólogo é sempre um diálogo dissimulado. Cf. TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 57.

temente contrapostos. Ver poema "Um após outro", discurso em 1.ª pessoa cujo esquema se reduz: narrativa + afirmação objetiva + discurso + diálogo: "Saiam todos da frente que eu quero passar" funciona como refrão. Curioso é notar que a conclusão em 3ª pessoa vem entre aspas. Misturam-se, portanto, nestes poemas a presença do narrador onisciente, espécie de *trouvère* que conta a verdade épica e a personagem que avulta no seu próprio discurso poético. O monólogo: "Ah! ninguém queira um dia governar esmeraldas". Faz-se então usual o padrão exclamativo-exortativo e dramático.

Os poemas centrais da gesta são por nós considerados os mais bem construídos do livro. Ao julgar assim, não podemos deixar de confessar a coação da nossa sensibilidade moderna, que obedece logicamente aos imperativos seletivos, que também envolveram o poeta no seu afã de incorporar retroativamente. Progressivamente tentamos operar a indissociação de todos os fatores que agem sobre o poema e, além disso, depreendemos todos os seus sustentáculos construtivos que vão das metáforas poéticas à pontuação, ao ritmo, etc. e que funcionam entrosados no sentido da integração perfeita no sistema, o M. C. —

4) Repare-se, a propósito, no condicionamento onomatopaico que reflete o tipo de discurso a ser utilizado. No poema "Onde Está a Noite", que pretende e consegue comunicar a idéia de um eco, dois tipos de discursos alternados se combinam para a elaboração ressonante e perfeita da idéia pretendida.

Dá-se também o caso de uma estrutura em latim, com pretensões também onomatopaicas se tranformar em diálogo, por causa da linguagem imperativa introduzida: *emite lucem tuam.* Outras vezes, uma forma exclamativa como "cruz-credo", pode indicar sub-repticiamente a presença de uma estrutura dialogada diretamente ligada ao cosmos narrado. Ver a construção do poema "O Último Gigante", que também foi condicionado por processos onomatopaicos. Vale notar que, nestes poemas, predomina o ecletismo de composição narrativa:

> Então os ecos, reunidos em bando
> deram-lhe vaia última da distância
> uns perguntando aos outros: onde?
> e os outros respondendo: Quando?

ao mesmo tempo:

Rústico rompe-mundo, fura-mato
com sapatões de couro e fôlego de gato.
Não sabia que tinha o seu castigo
no próprio desencontro das duas pernas
que Deus lhe havia dado e que eram:
uma de caminhar no tempo, outra no espaço,
uma para vencer a corrida dos anos
(tropa de desenganos)
outra para vencer as distâncias eternas.
Uma adiante da outra, em cada passo.

In *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 set., 6 dez. 1970. Supl. Lit.

Cassiano Ricardo e "Os Sobreviventes"

Nelly Novaes Coelho

Maravilha
a que não se presta
mais atenção.
Tão
usual o acontecer,
hoje.
Na roda
dos instantes.

Acontecer
sinônimo de ser.
Nas coisas
a que não se presta
mais atenção.
Tão
em nós e em tudo.
(...)
O míssil, o radar,
o disco voador,
a matança em massa,

tudo original ontem,
tão
acontecer, hoje
que não se lhes
presta mais atenção.

Profundamente consciente da metamorfose que a revolução técnica veio trazer não só ao mundo exterior, mas principalmente ao espírito humano, Cassiano Ricardo prossegue em sua tarefa de redescobrir, através da poesia, o nosso espantoso mundo, que oscila entre o belo e o horrível e que, por "tão acontecer"; o homem de hoje já não "vê"... A nosso ver, não é outro o sentido mais profundo deste recente *Os Sobreviventes* (1), todo projetado para o desvendamento do essencial, oculto sob o caleidoscópio e insólito aglomerado de formas que definem o mundo presente. E, nesse projeto, aproximando-se do alerta lançado pela filosofia contra os perigos que espreitam o homem, a partir do momento em que o pensamento matemático, tecnicista suplantar totalmente o pensamento contemplativo ou, mais amplamente falando, o pensamento poético.

Assim, enquanto em *Os Sobreviventes,* Cassiano Ricardo, falando da engrenagem tecnicista que impera em nossos tempos, diz:

> Fulgorídeo/ o grande Suicida, (...)/ organiza o seu/ esquadrão de robôs.// Todos marchando/ sobre a Terra rotunda / teleguiados eletrô-/nicamente / pés percutindo / no chão oco. / (...) Fulgorídeo: / a *palavra esvaziada* / *de qualquer resíduo* / lírico; reduzida / a um esqueleto fô-/nico/ sem amor/, sem vida. (OS-45)

Martin Heidegger, confrontando as duas espécies de pensamento, diz:

> Qual grande perigo nos ameaçará então? Então a mais espantosa e fecunda virtuosidade do cálculo que inventa e planifica se acompanhará de indiferença para com o pensamento que medita, isto é, de uma total ausência de pensamento. E então? Então o homem terá negado e rejeitado

[1] Ricardo, Cassiano. *Os Sobreviventes.* Rio de Janeiro, José Olímpio, 1971.

aquilo que possui de mais próprio, desde que ele é um ser pensante. Trata-se, pois, de salvar essa *essência do homem*. Trata-se de manter desperto o pensamento. (M. Heidegger, "Sérénité" in *Questions III*. Paris, Gallimard, 1966).

Como se vê, há uma área comum ao pensamento poético e ao filosófico: é a que abarca a essencialidade do ser humano. Essencialidade que, oculta sob mil faces, vem sendo há mais de meio século, perscrutada pelo mestre Cassiano Ricardo.

Antípoda do "Caramujo/ Omisso, escondido em neutro", (do poema "Fusa & Semi-Fusa"), o poeta paulista continua sua faina de poeta, sempre distendido no encalço da essência de seu tempo, a fim de testemunhá-lo em poesia e, assim, redescobri-lo aos homens.

Sem "subterfúgios", nem "fugas", *Os Sobreviventes* vem depor por todos nós, habitantes do "mundo da bomba atômica," i. e., habitantes do mundo onde segundo as palavras de Henry Lefebvre) o século XX instituiu o sistema da sobrevivência: "A vida se reduziu à sobrevivência que simula a vida".

Sobreviventes
de uma época
que termina
-são esses;
(...)
-são esses os
que formam
a população do
meu poema. (OS-pp. 5/6)

Metamorfoseado ou não, nas *dramatis personae* que povoam a poesia ricardiana, a personagem central de *Os Sobreviventes* é o homem coletivo, isto é, o homem das mil faces que, no dia-a-dia, e nas tarefas mais díspares, constrói o tempo histórico que se está abrindo para a nova era: a espacial. Prensado entre "miséria & maravilha", aqui voltamos a encontrar o homem ricardiano que, desde *João Torto e a Fábula* (1950) nos fora dado conhecer: o ser deformado e inconsciente de sua deformação; porque o "trágico" em nosso mundo "está, agora, transformado em mágico".

Não comemos, a fome é que nos come.
E quanta vez, por mais que o ignoremos,
algo, em longo segredo, nos consome.
Deformação terrível, associada
tanto ao *maravilhoso como ao feérico*
a que sofremos sem saber de nada. (JTF-
"Os Deformados")

Se, em *João Torto e a Fábula,* o núcleo geratriz dos poemas foi a "deformação" trágica, inconsciente e irredutível do homem-século XX, em *Os Sobreviventes* prossegue a mesma visão de mundo mágico-trágico que alimenta os poemas de *Jeremias sem-chorar* (1964).

O mundo do *terror*
e do *encanto*
me obsta o pranto. (JSC-"7 Razões pra não Chorar")

Fluindo dessa apreensão dual da realidade, *Os Sobreviventes* apresentam também a mesma preocupação com a palavra-em-si, que as experiências vanguardistas inocularam na poesia experimental de *Jeremias sem-chorar.* E aqui volta a palavra explorada em seu tríplice valor básico: em seu *aspecto gráfico,* em sua *camada fônica* e em sua *carga semântica.*

Poeta sintonizado vitalmente com as mais leves mutações do seu tempo, Cassiano Ricardo é, entre os mestres da poesia brasileira, o que de mais perto (e mesmo polemicamente) tem acompanhado as explosões renovadoras e sempre contribuindo com sua peculiar sensibilidade e inteligência para a expansão experimentalista da nova poesia. Seja atendendo aos imperativos de um novo aproveitamento do espaço em branco, pela exploração do jogo semântico-vocabular e da visualidade do texto (conscientizados e divulgados entre nós a partir do Concretismo); seja deslocando a atenção do "tema" que se espraia em variantes, para o "problema" que se circunscreve rigorosamente em cada livro ou em cada bloco poético (tal como o exige o rigorismo praxista), Cassiano Ricardo vem demonstrando não só uma vitalidade ímpar em sua geração, como também submetendo-se a uma das mais sérias provas a que um poeta pode passar: a de se empenhar na conquista de novas soluções estilísticas, decorrentes de novas

imagens-de-mundo, e continuar fiel à sua "garra" original. E isso está sendo plenamente logrado pelo criador de *Martim Cererê.*

Desde os idos de 1915 (quando Cassiano inicia sua tarefa de poeta) até hoje, sua poesia vem sendo o índice mais eloqüente das várias mutações por que tem passado a poesia brasileira nestes últimos cinqüenta anos. Desde o parnasianismo anacrônico das primeiras décadas, até o experimentalismo rigoroso e quase científico da poesia dos nossos dias, e passando pelas várias fases intermediárias, múltiplas são as faces apresentadas pela poesia ricardiana: a do nacionalismo libertário trazido pela explosão modernista de 22; a do humanismo participante e cético do período de entre-guerras; a da consciência do ser ou não ser, trazida principalmente pela poesia de Fernando Pessoa, divulgada no segundo após-guerra; e ainda a da complexa problemática do estar ou não estar, da automação ou da precisão, imposta pelo espantoso mundo técnico-mágico em que vivemos...

Neste *Os Sobreviventes* voltamos a encontrar o recorte estilístico que fez de *Jeremias sem-chorar* um dos pontos mais altos do itinerário poético de Cassiano Ricardo.

Uma ponta de faca
em agudo estilete
que corta (hoje) fundo
o perfil das palavras (OS-"Arrancada Flor")

Um extraordinário rigor seletivo coloca as palavras "em situação" e através desse novo *código,* agudiza-se a *mensagem,* sem que em momento nenhum surja a gratuidade vocabular ou a artificiosidade (tão fáceis de acontecerem em experimentações poéticas vanguardistas, ou tidas como tal...). A imagem-de-mundo ricardiana apresenta a rara coesão, que só as poesias em tom maior soem oferecer.

Aliás, referindo-se à *unidade* apresentada pela obra poética de Cassiano Ricardo, Mário Chamie chamou a atenção para a "concepção unitária" da "realidade presente" que nela se apresenta; e também para o gradual enriquecimento revelado de livro para livro, à medida em que o poeta "foi colocando em situação os acontecimentos que passaram a integrar as áreas do consciente e do inconsciente coletivos.

(...) Sua temática equaciona o tempo e o contexto histórico que nos envolve; é uma temática que arrasta o homem para o con-

fronto necessário com a vida-de-fora, pois que a vida interior de cada um de nós resume, microscopicamente, as direções encontradas e desencontradas dos movimentos da tribo. De tal modo o indivíduo é a coletividade tribal que as virtudes e os pecados são os mesmos do grupo". (M. Chamie, *Palavra-Levantamento*. Rio, Livraria S. José, 1963. p. 27).

Sem dúvida, é dessa atitude de raiz que emerge a preocupação com o humano situado no "aqui e agora" que singulariza a poesia ricardiana e que impregna *Os Sobreviventes,* livro onde Cassiano Ricardo, caminha, como sempre, na região fronteiriça entre o *ser do cotidiano* e o *ser essencial.* Aderido ao mundo do dia-a-dia, nada escapa ao seu olhar perscrutador.

Observe-se, por exemplo, no poema "Pigmalião (de hoje)", o registro de uma das experiências científicas mais recentes e espantosas do nosso tempo: a criação de vida humana em laboratório. E como sempre, ao fixar o *fato* em *poesia,* o poeta ultrapassa o imediatismo do real-concreto e encontra o mistério humano ali latente.

No tubo de ensaio
o esboço de uma criatura
humana.
Um pequeno número 8,
deitado.
Óvulo humano fecundando
"in vitro"
por cruel ciência. (OS-"Pigmalião...")

Com a concisão sintetizadora inerente à palavra poética, Cassiano Ricardo em apenas dois sintagmas ("Um pequeno número 8/deitado") evoca em nossa mente o signo do que é o símbolo matemático do *infinito.* Portanto, justapondo a idéia de "infinito" à visão do tubo de ensaio, o poeta ultrapassa, de golpe, a experiência científica, radicada no "aqui" e no "agora", para tocar no enigma da existência humana: o mistério das origens. É como vemos, a presença do pensamento meditativo que no dizer de Heidegger, deve preservar a essência do homem, ameaçada pela exacerbação cientificista dos tempos que correm.

Embora a indagação do transcendente não seja a fonte nutridora da poesia ricardiana (desde sempre aderida ao homem situado no mundo concreto), o certo é que toda a sondagem da realidade, por ela realizada, vai sempre além das aparências, pro-

cura o que está oculto sob elas e que lhes dá, afinal a verdadeira significação. Já tivemos ocasião de dizer, em outro estudo, que se temos em nossa literatura um poeta cujos olhos têm o condão de apreender o invisível que está latente nas realidades visíveis, esse é Cassiano Ricardo. Todo o seu imenso caudal poético está fervilhando de exemplos em que a realidade concreta, apreendida pelo seu olhar poético-mágico, revela as faces mais insólitas e inesperadas. Do *plano real-objetivo,* o poeta desliza, constantemente, para o *plano do maravilhoso.* Leia-se, por exemplo, o poema "Otávio e Lúcia", onde através da perspectiva mágica que o sentido poético confere às coisas, Cassiano Ricardo cristaliza num momento de beleza aquilo que foi, há anos atrás, um momento de quebra, de desarmonia e de dor: a morte de dois companheiros (Otávio Tarquínio de Sousa e Lúcia Miguel Pereira, desaparecidos num desastre de avião, na Guanabara, em dezembro de 1956).

A flor é ave
A xícara de café
voando
na bandeja, é ave.
O jornal, um
pássaro
alvo
na mão do leitor
voador. (OS-p. 125)

A "flor", a "xícara de café", a "bandeja", o "jornal"... tudo que compõe o acolhedor mundo no bojo do avião, sofreu uma metamorfose: transfigurou-se em figuras aladas. A situação de vôo, em que estão inseridos, transforma-lhes a natureza estática e inerte de coisas, e insufla-lhes vida e impulsos para a ascensão livre no espaço.

Pela imaginação afetiva, o poeta participa daquele último momento de vida que ficou suspenso no tempo e guardado em sua memória. O poeta sente-se ali presente: "Todos nós somos aves". E, em seguida, naquela situação-limite, sua memória introjeta uma visão mais recuada no tempo: a da criança aprendendo a ler e a sonhar. "A ave vive e voa..." frase da longínqua cartilha que se prolonga no poema através da ótica mágica que identifica a "nuvem branca" a uma "enorme garça" etc. A

vida parece ter fechado o círculo: fim e início se encontrando, identificados através dos mesmos elementos...

Todo o prosaísmo de uma viagem de avião (já rotineira em nosso cotidiano) desaparece, como se tocado pela vara mágica das antigas estórias maravilhosas. Irmanados a todos quantos iam no bojo daquele avião, tornamo-nos também "pequenas aves distraídas", cada um voando "com a asa de seu irmão", numa identificação "terna/ fraterna" com todos aqueles "pássaros doudos"

e — entre todos —
Otávio e Lúcia

Com esses dois curtos e lacônicos versos finais, Cassiano utiliza, de maneira fundamente impressiva, a técnica da alusão. Isto é, o desvendamento indireto de um fato essencial, através de elementos aparentemente secundários ou realmente inessenciais. Assim, aquelas duas linhas aparentemente desimportantes em face do contexto global, desencadeiam no espírito do leitor (que saiba quem é "Otávio e Lúcia") todo um complexo e rico fluxo de lembranças que, de imediato dão uma dimensão totalmente nova ao poema que acabara de ser lido. Desvenda-se completamente sua intenção essencial e, nas releituras, a experiência poético-emotiva amplia-se cada vez mais.

Com o simples registro dos dois nomes, Cassiano revela-nos de golpe e indiretamente o destino daquele avião: o desastre. Porém, devido à atmosfera luminosa, vital e dinâmica que impregna todo o poema, é completamente eliminada toda e qualquer sensação de horror, de dor ou de opressiva escuridão (que normalmente se liga à idéia de morte). Assim, a última imagem dos companheiros desaparecidos, fixada pelo poeta, não foi a da morte, mas a dos *últimos momentos de vida,* quando todos, inconscientes do que estava para acontecer, aproximavam-se da grande experiência, unidos fraternalmente num só gesto: o vôo com uma só asa, a de todos. A imagem que persiste no espírito do leitor (saiba ou não quem eram "Otávio e Lúcia") é a da alegria de viver.

O espaço da vida, circundado pela morte, é, aliás a grande presença de *Os Sobreviventes*: livro onde reencontramos certas situações ou imagens que já existiam no universo ricardiano e que aqui voltam veiculadas em nova estrutura poemática. É o caso,

por exemplo, da seqüência "O Palavrão e a Flor", onde reencontramos temas ou situações que nasceram em "Poema Apócrifo" e "Noite de Chuva" (de *Poemas Murais* — 1950). É o caso do homem morto com uma flor na mão; do palavrão escrito no muro; do anonimato da mão que o escreveu; a exatidão técnica do inquérito ou do interrogatório, onde as palavras mudam de valor, etc. Uma análise de confronto seria extremamente útil no sentido de se avaliar a tensão em que vive o poeta, sempre atento à contínua renovação e superação das próprias conquistas.

Aliás essa tensão é facilmente comprovada pela leitura do apêndice final, onde Cassiano Ricardo registra uma série de notas esclarecedoras, da maior importância para uma leitura vertical de sua poesia. Nessas notas, o poeta volta a referir-se a um problema que é uma das preocupações fundamentais das vanguardas, o da teorização da poesia, ou mais objetivamente, o da sua nova nomenclatura. Como sabemos, Cassiano propõe a denominação de "linossigno" para a linha poética que tradicionalmente se chama "verso". Diz ele:

> O mais difícil de eliminar me pareceu, pois, a denominação "verso". Só criando uma palavra que substituísse, como nova unidade de composição, seria possível tal iniciativa. A poesia práxis inventou "signo de conexão". De minha parte, propus "linossigno" (...) O poema passa a exigir um tipo de leitura adequada à grafia, marcando, embora sutilmente, o modo, por que os linossignos estão dispostos na página. O ouvido obediente ao ótico; a psicologia do leitor obediente à topografia do poema. (OS-p. 264)

Quanto ao novo "tipo de leitura" exigido desde muito pela poesia nova (vanguardista ou não, mas influenciada pelo "visual" que marca a civilização-século XX), não há nada a comentar, pois sem essa nova e peculiar adequação do leitor às novas exigências do texto poético, a comunicação é totalmente fraudada.

Entretanto quanto à nova rotulação pretendida por Cassiano Ricardo, há alguns pontos a ponderar. De um lado, temos o mérito irrecusável dessa nova denominação: forçar o leitor distraído a investigar com atenção as novas feições que a poesia vem oferecendo desde a explosão modernista (principalmente após as reivindicações concretistas e praxistas...).

Por outro lado temos a impropriedade da generalização pretendida pelo poeta, pois se é verdade que em alguns poemas (devido à peculiaridade de sua estruturação e projeto) justificar-se-ia uma nova nomenclatura para os seus vários componentes (e entre eles o "verso"), na grande maioria da poesia contemporânea (inclusive na de Cassiano) a modificação é muito mais de *perspectiva* cultural ou existencial, do que de *raiz*.

Embora Cassiano Ricardo diga que "o linossigno nada tem que ver com as características do verso", e que "não é verso aquilo que o autor diz que não é, e está acabado", a verdade é que, segundo entendemos, a denominação "linossigno" não poderá ser generalizada, pois a rigor aplica-se a muito poucos poemas ou linhas poéticas. Pensamos, objetivamente, em "Translação" e "Gagárin" (de *Jeremias sem-chorar*), onde realmente cada linha poética é um signo válido por si, e portanto poderia ser chamada de "linossigno" (= linha que vale como signo de algo). Aliás, queremos crer que quando Eduardo Portella se referiu ao "linossigno" ricardiano como "o substitutivo planetário do verso" (esplêndida interpretação!) pensava objetivamente nesses dois poemas.

A não ser que incorramos em grave erro ao interpretar o pensamento do poeta, acreditamos que essa denominação aplicar-se-ia ainda a certos "poemas" concretistas ou a alguns praxistas, onde cada palavra ou sintagma assume o valor de signo. Julgamos ainda por mais que no poema de hoje as vogais e as consoantes desempenhem papel muito diferente do que representaram na poética do passado (como o relembra Cassiano), ou por mais que no poema contemporâneo se valorize cada uma das sílabas "pela fonética (...) para um resultado semântico, permutacional, migratório; umas sílabas decorrentes de outras ou combinadas entre si no mesmo linossigno", a natureza original do verso não foi destruída. Muito pelo contrário, continua perfeitamente definida. E quando falamos em "natureza" do verso, pensamos no elemento que *à primeira vista* difere a poesia da prosa: a peculiar disposição das linhas no espaço em branco que caracteriza uma e outra.

Diante da nova era, cujo limiar apenas entrevemos, é muito natural que os criadores se lancem na conquista das novas palavras que devem redefinir as realidades. Porém, a nosso ver, essa redefinição vocabular só terá real validade quando nomear

fenômeno verdadeiro novo, e não apenas apreendidos em faces antes desconhecidas. É, em nosso entender, o caso do *verso*.

Lembremo-nos, ainda, de que essa denominação resistiu impávida às espantosas modificações que a poesia vem sofrendo desde os gregos até os nossos tempos; não se alterou nem mesmo quando a língua passou do antigo módulo *quantitativo* (do grego e do latim) para o *intensivo* das atuais. Não foi destruída nem mesmo pela iconoclastia demolidora dos "ismos" do início do século.

E essa persistência, queremos crer, não se deve apenas a uma obediência servil à tradição, mas sem dúvida à própria natureza do fenômeno, que prossegue o mesmo desde suas origens. Embora transformando-se continuamente através destes dois milênios, a verdade é que o verso não perdeu sua característica primeira: verso sempre foi e continua sendo uma determinada disposição de linhas de palavras, agrupadas na página em branco. Portanto, o que já num primeiro olhar distingue a "prosa" da "poesia" é exatamente essa diferença na disposição das linhas: uma, ocupando as páginas em blocos compactos e regulares, sempre iguais; a outra, em pequenos e diferentes blocos de pequenas linhas ou de linhas maiores, em geral centralizadas no espaço em branco.

Deixando de lado o problema de o "verso" carregar ou não poesia (pois isso obviamente depende de ser ou não poeta aquele que o escreve...), não podemos discordar do fato concreto de que (para leigos ou para "experts") é a sua simples presença na página, o primeiro elemento que identifica a presença da poesia...

Daí nos parecer que, enquanto a poesia não mudar sua própria natureza, dificilmente o rótulo "linossigno" (ou qualquer outro...) poderá substituir o tradicional "verso", mesmo naqueles casos em que, como diz Cassiano Ricardo, "o ritmo preestabelecido do verso for substituído pelo ritmo gráfico-espacial". Mesmo porque, no consenso geral do nosso século, o rótulo "verso" deixou de ser restrito ao poetar condicionado por esquemas métricos, rímicos e rítmicos aritmeticamente estabelecidos "a priori". Contemporaneamente, "verso" é, em princípio, uma peculiar disposição de palavras no espaço em branco; será em definitivo, aquilo em que o poeta o transformar, isto é, em *poesia* ou *fraude*.

Utilizando todos os recursos que a nova concepção gráfico-visual-cinética do fenômeno poético vem oferecendo, Cassiano

Ricardo acaba de ampliar seu universo com mais uma área densamente poética. *Os Sobreviventes* (em versos ou "linossignos") traz-nos, mais uma vez, o depoimento de um poeta para quem a condição humana e a criação poética se fundiram num só fenômeno essencial.

In *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 8 jan. 1972. Supl. Lit.

Cassiano Ricardo: De "João Torto" a "Os Sobreviventes"

Euryalo Cannabrava

I

João Torto e Ulisses

A interpretação da poesia de Cassiano Ricardo mobiliza os mais variados recursos para penetrar os motivos essenciais desses temas líricos que escapam a qualquer tentativa de análise em profundidade. O segredo da temática ricardiana é a densidade, até o ponto máximo de saturação, dos níveis significativos das imagens ou metáforas, a riqueza conotativa das palavras que despertam ressonâncias imprevistas, o artesanato e a técnica de construção do poema através do manuseio de estruturas lingüísticas multifacetadas.

A força poética de Cassiano Ricardo consiste, sobretudo, em violentar os valores semânticos da língua, sem deturpá-los, em

submeter as variáveis e as constantes do idioma a uma espécie de tratamento estratégico que retira delas o máximo de expressividade, sem sacrifício de seu rigor. Não se deixa encobrir que em *João Torto e a Fábula,* como também no *O Arranha-céu de Vidro,* o poeta depura a sua tática verbal, até o máximo, de todos os elementos impuros ou parasitários que o poderiam toldar.

Essa atitude decorre de que Cassiano Ricardo, durante toda a sua existência, se dedicou à tarefa de definir e conceituar a poesia. A sua obra nada mais é do que essa tentativa de fixar os elementos e determinantes do "pathos" lírico, os ingredientes fundamentais da criação poética. Ele atinge agora, em plena maturidade, a fase definitiva de sua carreira.

Os poemas enfeixados nos seus dois últimos livros revelam esse pendor irreprimível de incutir na estrutura dos versos uma conceituação original do fenômeno poético. É assim que, pela primeira vez, alguém traduz em dialeto lírico a sua própria concepção da obra que está sendo realizada. A situação seria comparável à do artesão que fabrica exclusivamente os instrumentos com que trabalha, ou à do escultor que consegue reproduzir na estátua a idéia ou essência da sua própria arte.

A identificação entre o poeta e seu herói, João Torto, adquire, assim, sentido muito mais profundo e dramático do que se poderia imaginar. Trata-se realmente de criador que vê o mundo através da criatura, e retira do sangue e da carne a matéria galvanizadora de sua personagem. A inocência adquirida de João Torto exprime a intenção do autor de redescobrir as fontes puras de sua infância. Os poemas de um são os poemas de outro, com exceção de dois em que o poeta apresenta o herói e procura "consolá-lo à hora da morte".

O drama de João Torto, como o de Cassiano Ricardo, é a consciência lúcida, até o desespero, de suas limitações no mundo ilimitado de possibilidades. O autor, como a sua personagem, sente ao vivo os conflitos da nossa época, em que a civilização material forjou uma técnica resultante da estranha combinação de fatores imaginativos e operações racionais.

Eis por que o poeta, no século da bomba atômica, do cérebro eletrônico e do projétil teleguiado, sentiu que o herói não é mais Ulisses, e sim João Torto. A diferença entre um e outro é a mesma que separa a Grécia dos Estados Unidos, o homem antigo do homem moderno, a civilização dos diálogos platônicos da civilização da energia nuclear. João Torto simboliza o mo-

delo cibernético, a máquina de calcular e a televisão colorida, enquanto Ulisses representa a ironia associada à graça agreste e ao poder de afirmar.

O poeta encarna o contraste entre João Torto e Ulisses, que habitam o fundo de sua alma, mas não consegue harmonizá-los na síntese de uma existência tranqüila, sem sacrifícios e sobressaltos. Como a sua personagem, o poeta sopra desesperadamente a flauta de osso ou, então, como Ulisses, toma emprestada de Teócrito a avena pastoril e entoa o peã em honra de Apolo, o hino dionisíaco das náiades, hamadríades e egipãs.

Em "Eu no Barco de Ulisses", talvez a realização mais completa de toda a sua obra, não se sabe bem se foi o poeta ou João Torto que se exprimiu nesses fragmentos de rapsódia lírica. O primeiro verso:

"A nau pintada de preto, a vela como a asa de um cisne..."

lembra as estrofes iniciais do poema de Giovanni Pascoli, "Il Sogno de Odisseo":

> Per nove giorni, e notte e dí, la nave
> nera filó, ché la portava il vento
> e il timoniere...

E mais adiante, identifica-se pouco a pouco o poeta com o herói do canto homérico, confessando:

> Já chorei pedras em vez de lágrimas; também já me ri,
> por decreto; acordei rindo, outra vez, entre rosas cirúrgicas.

Mas, de repente, lembra-se de João Torto, exclamando:

> E o coração, como irá — de tão frágil no peito dos homens
> optar, um dia, entre dois lírios ou duas bombas atômicas?

Nada mais difícil, para nós, nessa hora e nesse mundo sublunar, do que decidir entre lírios e bombas atômicas. A decisão, porém, se impõe como uma espécie de imperativo categórico, para se adquirir o direito de continuar ininterruptamente a viagem.

> Não era essa a manhã que procurávamos, argonautas,
> mas uma outra, a difícil aurora, a que mora no espelho,
> ou em nós mesmos, aquela que não se sabe onde mora.

Recordando, mais uma vez, o verso de Pascoli, já no final do poema:

Ed i venti portarono la nave
nera più lungi.

A leitura simultânea de "L'Ultimo Viaggio" e de "Eu no Barco de Ulisses" revela como Giovanni Pascoli e Cassiano Ricardo recorrem a técnicas completamente diferentes para o tratamento do mesmo tema. Pascoli permanece romântico, debruçado sobre o mundo antigo, seduzido pelas imagens e visões retrospectivas, ao passo que Cassiano, tocado pela magia da ciência, volta-se para o futuro, interrogando os seus contornos e lineamentos prospectivos. Ambos, porém, projetam-se em Ulisses, salteados pela mesma dúvida metódica:

Mas, terei sido eu?
Eco de Pã morreu,
eu do pronome eu,
ou já um simples ditongo?

A mesma interrogação ansiosa repercute nos versos do poeta italiano:

Son io! Son io, che torno per sapere!
Ché molto io vidi, come voi vedete
me. Si; ma tutto ch'io guardai nel mondo,
mi riguardó; mi domandó: Che sono?

O poeta brasileiro, entretanto, nada tem de romântico: a sua sensibilidade traz a marca da nossa idade tumultuária, tendo sido iniciado no rito antropofágico e no simbolismo psicanalítico. Enquanto Pascoli move-se sob o sortilégio clássico de Ulisses, Cassiano sofre a atração do herói grego, mas atenuada pela presença constante de João Torto. Ele jamais se esquece de que a distância entre João Torto e Ulisses é a mesma que medeia entre o solo de Hiroxima, onde caiu a primeira bomba atômica, e a terra fecunda, onde brotou o templo de ordem dórica, em mármore pentélico, o Partenon.

II

João Torto e a Civilização Atômica

O que se torna indispensável elaborar é uma axiologia estética ou teoria dos valores estéticos que abrangesse as diferentes formas da atividade literária e das artes plásticas no seu contexto. Essa disciplina axiológica exerce em relação às artes a mesma função da epistemologia em relação aos diversos domínios do conhecimento. Ela tem por principal objetivo mostrar as afinidades das manifestações artísticas, apesar das diferenças estruturais que as separam.

As suas conclusões seriam válidas para a literatura, a música, a dança e a pintura, pois fixaria os critérios legítimos na interpretação dos valores estéticos em sua totalidade. Assim como constitui imperativo de nossa época forjar a teoria geral da linguagem, a teoria geral das artes representa o complemento natural daquela árdua tarefa. A realização desse plano, porém, depende da elucidação dos fundamentos do ato de julgar e da estimativa literária ou artística.

A necessidade de elaborar a axiologia estética evidencia-se no momento em que o crítico examina certas obras, como as de James Joyce, Marcel Proust ou Guimarães Rosa, em que valores líricos, plásticos e tectônicos se fundem na mesma matéria aglutinante, configurando idêntica estrutura. É o que se observa, em nível diferente, na obra poética de Cassiano Ricardo que retira os efeitos mais duradouros da síntese de elementos musicais, pictóricos e arquitetônicos no próprio material que serve à construção de seus poemas.

Mas a teoria dos valores estéticos, como foi afirmado anteriormente, pressupõe a fixação de critérios básicos na estimativa da obra de arte. Esses critérios seriam os seguintes: 1) positivo; 2) negativo; 3) neutro. Em vez de se apoiar em padrões subjetivos de julgamento como "bom" e "mau", "belo" e "feio", "agradável" e "desagradável", o crítico moderno procura no poema, novela ou escultura aqueles componentes estruturais que fundamentam o juízo positivo, negativo ou neutro.

O julgamento positivo indica na obra de arte, através de definições ostensivas, as propriedades estéticas que ela apresenta. A crítica negativa, pelo contrário, assinala as deficiências e

lacunas de planejamento e execução que tornam a partitura, o poema ou o romance realizações frustradas relativamente aos modelos ideais na história da arte. Mas existe, além disso, as obras pertencentes ao grupo daquelas que não constituem nem realizações perfeitas, nem malogros rotundos, classificando-se entre as não distintamente marcadas, na coleção cinzenta das neutras, vagas e indecisas.

No romance de Marcel Proust há passagens positivas, negativas ou neutras, sendo que o predomínio das primeiras sobre as segundas e a relativa ausência das terceiras torna a obra relevante sob o ponto de vista estético. A maneira de ser proustiana constituiu autêntica revelação, como observa argutamente Mauriac, para os velhos romancistas que sempre procuraram encontrar aquele mesmo tempo perdido, sem conseguí-lo. Basta lembrar um Marcel Prévost ou um Henry Bordeaux para se sentir ao vivo a diferença entre a frustração, a neutralidade estética e o pleno alcance do objetivo visado.

A relevância estética, ao contrário do insignificante e do neutro, depende daquelas qualidades positivas que resultam de técnica apurada em combinação com certos pendores estratégicos na utilização de recursos que atingem o alvo em cheio, sem desvios ou tergiversações. É o contrário do que se verifica no romance póstumo de Saint-Exupéry, *Citadelle,* como obra incompleta e neutra comparativamente às outras do mesmo autor, denunciando mediocridade de planejamento e insuficiência de execução.

O critério básico da axiologia estética, portanto, é a *relevância* que se define quantitativamente pelo predomínio das passagens positivas sobre as negativas ou neutras. Esse requisito de atributos relevantes para o julgamento positivo revela-se fecundo ao ser aplicado a *João Torto e a Fábula* de Cassiano Ricardo. A temática ricardiana se enriquece com as múltiplas conotações de um vocabulário haurido nas próprias fontes da civilização atômica que se inicia.

O poeta tem o sentido daquilo que se apresenta como liricamente significativo para a interpretação de nossa época. O seu herói João Torto, ao contrário de Ulisses, é interiormente trabalhado por vicissitudes e percalços que jamais atormentaram a personagem de Homero. Psicologicamente desintegrado, João Torto vive o período das deformações e não o ciclo das meta-

morfoses percorridas pelo seu antípoda, Ulisses. No tempo das metamorfoses, segundo o poeta:

> Havia a graça aérea
> com que as coisas brincavam
> de ser e de não ser,
> no jardim da matéria.

O mesmo não se verifica em nossos dias, pois a "alegria da metamorfose" foi substituída pela tristeza da deformação. É por isso que a pesada melancolia de João Torto contrasta com a alegre desenvoltura de Ulisses: enquanto o primeiro mostra-se emocionalmente instável, o segundo atinge facilmente a serenidade olímpica. Daí o convite do poeta:

> Irás ver comigo,
> num espelho torto,
> entre o número e a rosa
> da vida numerosa,
> o mundo onde ora estão
> as tristes outras coisas
> que hoje as coisas são.

Ao sentido estratégico da relevância, associa-se em Cassiano Ricardo a aptidão de desintegrar a energia lírica das estruturas lingüísticas, assim como o físico desintegra a energia atômica da estrutura nuclear. É por isso que o poeta, em meio às atribulações de nossa época, se interroga ansioso:

> Quem sou agora, vil matéria, onde as palavras
> gorjeavam como pássaros...

E mais adiante:

> Só sei que estou perdido na floresta mecânica
> sem folhagem nem lua.

A fim de promover a conciliação necessária entre o mundo moderno e a linguagem que o traduz, Cassiano Ricardo resolveu submeter o idioma ao mesmo tratamento a que os cientistas submetem a matéria. O seu livro *João Torto e a Fábula* representa

tentativa consciente de subverter a ordem lógica e gramatical das sentenças para extrair a energia oculta que elas contêm.

Trata-se de um exercício contínuo de desintegração semântica e vocabular, associado ao seguro instinto que o faz descobrir nas camadas profundas da língua as expressões mais próprias para as vicissitudes e os conflitos da civilização atômica. A nota predominante, porém, não é a do desespero, pois o poeta declara:

De uma simples flauta
sairá mais que a bomba
de hidrogênio.

Muito mais que o cavalo alvo
do Apocalipse
Muito mais que um eclipse

do Sol e da Lua.
Muito mais que uma estrela voadora
sem alvo. Sairá

o mínimo de ternura
de que o mundo precisa
para ser salvo.

É verdade, entretanto, que a ciência secou os mananciais de lirismo em nossa época, fez crestar a fábula no seu nascedouro e extinguiu o sortilégio dos mitos:

A magia da ciência,
Ó Aretusa,
matou a dos mitos.

Mas, por outro lado, é imprescindível confessar:

Há uma poesia, agora,
vivida e concreta.
Não só a que criou
o poeta cuja ciência
é secreta.

A ciência revela-se, assim, a fábrica de novos mitos:

A ciência é a magia
sem símbolos.
É a multiplicação
sem criação.
Fabricando rosas
sintéticas.

E o poeta prossegue:

E uma magia
sem nenhum segredo.
Substitui o encanto
pelo medo.

Eis porque Cassiano Ricardo em *João Torto e a Fábula* revela-se o poeta da civilização contemporânea, pois soube harmonizar com suprema destreza a força desintegradora dos componentes da linguagem com a dissociação da matéria em partículas subatômicas.

III

João Torto e a Inocência Adquirida

Os movimentos artísticos ou literários passam por diferentes períodos, desde a sua formação até a fase de decadência. É assim que o romantismo, como conjunto de normas e convenções a que se submete a obra de arte, deixou de ser positivo ou negativo para se tornar esteticamente neutro. A escola naturalista, enquanto predominou, fez o processo da literatura romântica, acentuando os aspectos negativos de sua influência.

O mesmo se pode dizer do modernismo que, tendo assumido as formas protéicas de movimento renovador (positivo) foi pouco a pouco adquirindo, pelo menos parcialmente, feitio reacionário e conservador (negativo). Nos últimos tempos, a escola modernista se tornou, sob o ponto de vista da contribuição efetiva à remodelação dos quadros literários, perfeitamente classificável no grupo das correntes de atuação irrelevante ou artisticamente neutra.

A poesia de Cassiano Ricardo, em sua última fase, denuncia esse estado de coisas pela expressão "amodernista" por ela as-

sumida, embora não seja antimodernista. Mas o que se observa geralmente é que a tábua de valores do modernismo deixou de representar o código de preceitos vivificados pela atuação constante no plano consciente ou subconsciente da criação literária, para adquirir o feito de convenções esvaziadas de conteúdo e esteticamente inoperantes ou estáticas.

Em *João Torto e a Fábula,* o poeta liberta-se de preconceitos modernistas, impondo ao leitor decidir se o que ele escreve é realmente poesia ou não. Trata-se de situações em que o poeta de certa forma desafia o leitor, põe à prova a sutileza e finura de seu discernimento, a sua capacidade de ver claro na confusão de linhas e entretons, o seu sentido discriminativo de processos, planos e formas. O humorismo de Cassiano Ricardo consiste, sobretudo, na intenção de submeter a testes consecutivos a inteligência e o espírito crítico de quem o lê, mais ou menos perplexo ante as metamorfoses e deformações que enchem o livro de malícia premeditada e de certa inocência adquirida que confunde antes de convencer.

Outro característico da obra é a trama episódica no plano temporal, a acumulação de processos cronológicos em instantes descontínuos como saltos quânticos. Não há seqüência de acontecimentos, mas superposição de níveis. Desaparecem o limiar entre o presente e o futuro, o limite que separa o atual do vir-a-ser, a potência do ato. Daí a impressão de mudança descontínua no tempo, de transição e instabilidade que refletem os conflitos e as contradições da nossa época de crise.

O feitio humorista de Cassiano Ricardo, por sua vez, consiste em explorar essa perplexidade do leitor, colocando-o diante do dilema: a poesia moderna é ou não poesia? Os poemas de *João Torto e a Fábula,* a fim de serem classificados como tais, exigem o alargamento do conceito de poética até as fronteiras da filosofia, ciência e política. Poesia, portanto, é fenômeno de cultura: não se pode fixar limites aos domínios por ela abrangidos.

Além disso, o fenômeno lírico exprime-se por si mesmo na linguagem: essa é a razão por que não se pode explicitar o sentido de poesia senão como inerente ao próprio mecanismo e estrutura do instrumento de comunicação. Os versos, como palavras, retêm o lastro metafórico e a carga de imagem que transforma os vocábulos isolados em autênticas mensagens do mundo da poesia.

A arte mais difícil, porém, consiste em atribuir à palavra, separada de seu contexto, embora nele incluída, os valores semânticos que ela conserva intactos sob as camadas superficiais acumuladas pelo uso e pelo desgaste. É nesse sentido que a aptidão ricardiana de se auto-ironizar atinge formas requintadas: o poeta diverte-se contemplando as próprias deformações.

Vamos brincar de cacto
na areia da nossa tristeza.
Uma folha sobre outra,
Em caminho do céu intacto.
Uns nos ombros dos outros,
um braço a nascer de outro braço.
Uma folha sobre outra,
formaremos um grande cacto.

O poeta transforma-se, através dos versos citados em artigo anterior, no simples ditongo:

Mas terei sido eu?
Eco de Pã morreu,
Eu do pronome eu
Ou já um simples ditongo?

Antes, porém, havia confessado ao narrar uma aventura frustrada:

Meu dó maior, fora da pauta,
é a flauta que não terei mais.
E eu sou agora um Pã sem flauta.

Sob esse aspecto de ironia e humorismo, o poema melhor realizado talvez seja "O Hipopótamo". A descrição do formidando animal, que desconhece a própria imagem refletida no espelho do rio, evoca a incapacidade dos seres humanos de se reconhecerem a si mesmos no espelho de suas ações:

Não adianta o rio lhe ofertar um espelho,
se ele não sabe de quem é a imagem
que o espelho reflete. Se ele pensa que a sua
imagem água é a de um outro hipopótamo.

Em *João Torto e a Fábula,* o problema da inspiração é colocado de maneira direta. Os caminhos já trilhados pela inspiração fácil não tentam o poeta, seduzido pelo gosto do risco e pela robusta confiança nas forças do subconsciente afetivo. Cassiano revela-se, entretanto, bastante consciente das dificuldades técnicas de seu artesanato: o refúgio no humorismo e na ironia voltada contra si mesmo oferece compensação aos múltiplos enredos e desvios da poética inspirada pelos motivos quotidianos.

Os temas da lírica tradicional sofrem deformações sistemáticas através de hábil manuseio do seu conteúdo emotivo. O "Lamento em Si Bemol" denuncia este estado de espírito: o poeta consegue associar a nota pungente de crispação interior com o leve tom humorístico que representa a constante de seus versos, ao mesmo tempo trabalhados e enxutos:

Já não houve a rainha
que — depois de morta —
o rei, por sua lei,
decretou andorinha?

Referindo-se, depois, a si mesmo:

É a que precisará,
mesmo depois de morta
ser por mim morrida.

Para finalizar nessa transfiguração dos versos clássicos:

Como se não fora
Para tão longa morte
tão curta a minha vida.

Em "Eu no Barco de Ulisses", rapsódia em dez fragmentos líricos, os versos impregnados de lenda e conteúdo mítico passam a oferecer resistência ao leitor, retendo certo coeficiente de mistério que repta a argúcia de quem procura penetrar o segredo da "difícil aurora". Essa resistência não se confunde com hermetismo, pois a obscuridade é apenas aparente, decorrendo do excesso de perspectivas abertas, do entrelaçamento de linhas e planos, do complexo de dimensões e níveis significativos.

Eis porque *João Torto e a Fábula* condensa todos aqueles atributos que singularizam a poética de Cassiano Ricardo entre

todas as outras, conferindo-lhe posição independente de influências e escolas. O criador de João Torto mantém-se solitário e, ao mesmo tempo, permeável às correntes de nossa época que ele procura interpretar com aquela inocência adquirida pelo exercício constante da crítica e pelo senso de autovigilância que constitui um dos traços marcantes de seu espírito.

IV

Os Sobreviventes

Em *Os Sobreviventes* predomina o metalirismo comprimido em palavras-átomos que atuam como estilhaços dispersos antes de atingir o alvo. O poeta apreende a palavra desintegrada de seu contexto normal, encaixa-a no linossigno a golpes de martelo, fluidifica-a e imanta-a nos circuitos do poema como sangue nas veias. Depois entrega-se a manipulações lúdicas com os vocábulos, distendendo-os para comprovar a sua elasticidade.

Afina-os até o ponto da ruptura no contexto verbal, imprimindo-lhes tensão conotativa que exprime adestramento para a tarefa de saturação do texto poético com ingredientes rítmicos de pulsações sincopadas. As palavras são comprimidas, espichadas, sofrendo toda sorte de rupturas internas e de desvios semânticos. Essas rupturas e desvios são comandadas por um operador que os ordena de acordo com uma *"escala de poeticidade"*. O outro operador, construído como algoritmo de decisão determina, em cada linossigno, o coeficiente de efetividade poética que ele contém.

Cada linossigno explicita uma unidade estrutural que integra palavras como subunidades expressivas, galvanizadas pelo *ostinato rigore*. A escala de poeticidade portanto constrói-se, no contexto unitário do linossigno, pela impregnação das subunidades vocabulares por um coeficiente efetivo de expressividade estética. Esta expressividade resulta da galvanização, no linossigno, da estrutura formal pela arquitetônica estilística.

A galvanização do texto poético pelo estilo resulta em escala de modulações rítmicas, forjadas pelo algoritmo de decisão que determina o surto de estruturas na base de regularidade do efeito estético. As regularidades, poeticamente expressivas, são captadas pela análise que as transforma em regras estilísticas de composi-

ção. O regular, portanto, na estilística poética, resolve-se nas posições anormais e imprevistas das palavras no texto do linossigno. A observação das regularidades nos linossignos de *Os Sobreviventes* arma a suspeita de que o seu caráter reiterativo tenha qualquer coisa de estruturalmente invariante.

Esta invariância estrutural do linossigno, embora não formalmente necessária, projeta-se no domínio das modulações rítmicas. No último livro de Cassiano, os poemas se acrisolam no texto de mensagens codificadas, com entropia-variedade levada até o ponto de saturação metalírica. O metalirismo em Cassiano diversifica-se na "enumeração caótica", nos traços duros do real cotidiano, no fato simples, na ocorrência do dia-a-dia, transfigurados pela carga energética das imagens.

As imagens, impregnadas de sensorialidade, de inspeção sensível, de nexos ideativos, de apelos patéticos, embora serenos como sumários de culpa, em que os crimes e as fraudes são registrados em tom implacável de relatório vivo. Cassiano escalpela, cirurgião metalírico, a Idade Megatecnológica, põe a descoberto os circuitos eletrônicos, os capacitores, as válvulas termo-iônicas, os sistemas cibernéticos, os códigos herméticos, os cérebros transistorizados, as ciências futurológicas.

Os linossignos de Cassiano, com antenas vibráteis como nervos tensos, captam ondas hertzianas, raios cósmicos no impacto com a atmosfera, gerando a bola de fogo. Mas o que interessa ao criador metalírico são *Os Sobreviventes,* os que carregam nos ombros o peso dos direitos do homem, trazendo no rosto o estigma dos que nascem escravos. Os linossignos fotografam a realidade crua, transformada em dialeto metalírico, em evasão no contraponto verbal, na polifonia das associações vocabulares, moduladas pela expansão da forma, interiorizada em ritmo. As palavras são dissociadas em subunidades, em partículas subatômicas, em fragmentos crispantes de carne viva, exposta à poeira e ao sol:

Mulheres, cães,
    crianças,
homens cuja roupa
    é o sol, a chuva,
são interrogados
    um

por
um
em crucial jejum.

Reparem a geometrização do espaço poético, distribuído em unidades comunicativas, codificadas em estruturas simbólicas, onde se integra a posição das palavras. As palavras, embora não sejam dicionarizadas, dada a sua irredutível margem de indeterminação, constroem, no espaço poético, níveis de estrutura que projetam escalas de expressividade metalírica.

A expressividade metalírica, que se converte em escala de poeticidade, estabelece relação funcional entre as expressões da linguagem poética e as estruturas correspondentes à posição anormal das palavras. A estrutura formal do linossigno, nos poemas de *Os Sobreviventes* explicita certas regras de composição que tornam regulares e previsíveis as interpolações das palavras nos textos metalíricos. A essas interpolações, que lembram o teorema de Craig no espaço abstrato das seqüências matemáticas, corresponde um conceito de *valor* na escala de poeticidade. O problema coloca-se da maneira seguinte: os linossignos na poética metalírica distribuem-se na página em branco de acordo com o sistema de preferências, subentendido por certo algoritmo de decisão. Este algoritmo de decisão mobiliza todos os recursos da linguagem poética, submetendo-a a critérios seletivos diante do conjunto de alternativas ocorrentes.

O que se verifica nos poemas de *Os Sobreviventes,* reduz-se à transformação gradativa do algoritmo de decisão em algoritmo heurístico que passa a atuar no domínio da criatividade pura. É o que se observa nos arraiais da matemática abstrata, em que soluções algorítmicas, baseadas nos métodos do Cálculo, foram postergadas em virtude da indecidibilidade de sistemas e teorias matemáticas relevantes.

Esta situação implantou, no centro e cerne dos fundamentos matemáticos, o Algoritmo de Decisão Heurística que capta processos de criatividade pura. Evolução paralela, guardadas as devidas proporções, se verificou na estimativa dos graus de esteticidade, convertidos sem deixar resíduos em escala de valores para a técnica dos juízos críticos.

A decisão heurística, ao contrário da decisão puramente algorítmica, mantém contato interno com os processos da criação artística, filosófica ou científica. Não pode haver dúvida de

que os modelos da atividade criadora servem à interpretação dos contramodelos da atividade estética. Atividade estética e atividade criadora se equiparam através dos princípios tecnológicos, a que ambas se submetem, de controle relativo e de rigor informal. Daí as conexões, através de nexos ideativos, entre o clima intuicionista da criatividade pura em metamatemática e os valores das escalas metalíricas, organizadas na base dos graus estéticos de poeticidade. Os graus estéticos de poeticidade, em *Os Sobreviventes*, obedecem à decisão heurística de obter efeitos de manipulações intervocabulares ou intersilábicas que denunciam a presença de estruturas invariantes no complexo intrincado dos linossignos. Essas estruturas invariantes, colhidas ao vivo, através de interações vocabulares, pressupõem afinidades eletivas entre as palavras que somente a competência poética se torna capaz de discernir no domínio neutro da linguagem.

A competência poética em Cassiano permite-lhe detectar, no conjunto de mensagens codificadas pelas estruturas simbólicas das palavras, aquelas que através de distorções afins ou topológicas conservam intactas as unidades comunicativas, veiculadas pelo verbo metalírico. Essas unidades comunicativas, que não podem ser traduzidas por palavras, provêm do impacto sobre a sua sensibilidade de mensagens codificadas no repertório das imagens.

A descodificação dessas mensagens exige da competência poética de Cassiano certa virtuosidade técnica no manuseio de palavras como átomos, embora dissociáveis em partículas subatômicas. A desintegração das palavras no linossigno, os vocábulos superpostos em cascata, o rompimento brusco das estruturas gramaticais, os desvios semânticos, as violações sintáticas — tudo isso, encadeado, deflagra em desencadeamento e liberações de energias metalíricas acumuladas. Eis aqui:

A concha, ao ouvido,
de quem a perscruta,
repete, longínqua,
a música bruta
mas dolorosa
do mar.

O que configura o diagnóstico ambicioso sobre a estrutura equívoca e multifacetada do linossigno que traceja o espaço poético, como o espaço pictórico dos desenhos rupestres do homem pa-

leolítico, na rocha viva de sua experiência subjetiva, tonalizada emocionalmente.

A tonalização emocional, associada ao sarcasmo pungente, ao deliberado intuito de espostejar na carne as veias gotejantes de sangue — tudo isso irrompe, sem obstruções ou paliativos, no contexto dos poemas "O Supervivo" e o "Velório".

Em "O Supervivo"

a chave da manhã
no bolso.
Hermann Kahn
— o futurólogo
Q. I. 150:
140 Kilos
de corpo

é vitimado pela sátira impiedosa, com leve traço de melancolia, de desencanto, de apaziguamento no desdém, amenizado pela leveza de tom do gracejo incidente. Eis o retrato vivo do homem dado a futurologias, suplementadas por predições catastróficas ou anúncios róseos de felicidades paradisíacas.

E a requisitória poética conclui

Hermann Kahn,
cor romã
a tua pré-ciência,
vã,
não vale o til
que uma jaçanã
com seu gorjeio
põe na palavra
manhã
do amanhã.

Não se trata, leitor imprevidente ou sutil, nem de futurológos, nem de profecias obscuras ou luminosas. O que interessa no poema se reduz ao manuseio das palavras nos linossignos, à construção, pelo *ostinato rigore*, de uma estrutura formal que integra, em plano intensivo, os graus de poeticidade.

A escala de poeticidade arma-se em processos de decisão heurística, em que cada estrutura vocabular, prenhe de modula-

ções rítmicas, se cristaliza, na textura do poema, como autêntica descoberta.

Ouçam a terceira estrofe

140 kilos, cor romã
eu te pergunto:
quando um sol total
te obrigará a ler
o grito
embora mudo
que está escrito
dentro da pedra?

É evidente que a exegese prosaica deste trecho, encadeado de subintenções dissimuladas ou ostensivas, redundaria em rotundo contra-senso. O que ressalta na estrofe acima, como mensagem se converte em uma espécie de vaia cósmica, em que os elementos se congregam para irromper de dentro do envoltório verbal com setas aceradas na busca do volumoso alvo.

Em "Velório", o protesto do poeta assemelha-se a uma marretada, de ambas as mãos, do gigante Briareu na bigorna candente da "humanal natureza", descrita pelo cronista Gil Eanes Zurara. O poeta expõe à luz

O cadáver do devedor
e a mosca
da correção monetária
zumbindo
na flor
do caixão.

Aumentando seu débito
fiscal depois do óbito
(de minuto a minuto)

com a inocência adquirida do autor de um relatório que simplesmente relata as conseqüências da dívida no cadáver do devedor. O poder referencial das palavras, interpretadas lexicograficamente, como símbolos heterotélicos, nunca fará justiça ao repertório imagístico que irrompe destes linossignos como abelhas africanas.

A força revulsiva da imagem

e a mosca
da correção monetária

concentra-se em

zumbindo
na flor
do caixão

Ninguém diria, convivendo com Cassiano, que seu temperamento poético, inteiramente avesso às aventuras da posição revolucionária pudesse armazenar, em tão poucas linhas, tal coeficiente de tensão explosiva que se converte em rictus, em contração, em vinco dos lábios na boca.

O achado metalírico

e a mosca
da correção monetária

amplifica-se nos linossignos seguintes

Cresce-lhe a barba.
Crescem-lhe.
as dívidas nas faces
(lívidas)
depois de morto.

surpreendendo, ao vivo, no morto o entumescimento do rosto pela insolvência, a absorção no cadáver do débito em partidas dobradas. O tom elegíaco de "Velório" não disfarça, no repertório imagístico subjacente, as conotações derivadas do contato interno, de fundo intersensorial, com a realidade bruta, indisfarçável e obstrutiva. O que se manifesta nestas estrofes

Silêncio tão tenso e
insólito
que se faz audível.
Que o ouvimos brotar
em nós. Como um caule
na sala.

Até a flor do caixão
ficar fruto
no chão

evidentemente vai muito além do que as palavras, nelas insertas, veiculam como mensagem significativa.

A exegese de tais linossignos, circunscritos aos seus graus de poeticidade, isto é, à sua impregnação de coeficiente estilístico pelo *ostinato rigore,* ultrapassa os cânones da crítica pedestre. A sua interpretação exige que as estruturas semânticas associadas a

Silêncio tão tenso e
insólito
que se faz audível.
Que o ouvimos brotar
em nós. Como um caule
na sala.

sejam violentadas nas suas estruturações descritivas. Nada se descreve nestes linossignos abruptos e singulares, nada se patenteia através de seus ritmos selvagens, a não ser a força do real transfigurado em espaço poético, em imagens colhidas na expressão subjetiva e interiorizada das emoções.

O que ressalta em tudo isso, como no que se segue

Manhã.
Suor frio no vidro.
O cadáver exposto.
A mosca
da correção monetária
agora pousada em seu
rosto
já crescida.
E acrescida
com os juros
da noite

converte-se em realidade transfigurada pela emoção objetiva na sua subjetividade dilacerante. É o que Proust, em divagações sobre o estilo, afirma a propósito da estrutura binária das imagens (o romancista usa a expressão inadequada: metáforas). As

palavras, no poema em debate, não esgotam o poder comunicativo através do seu sentido lexicográfico ou dicionarizável. O que elas transmitem sobre o comportamento de a "mosca da correção monetária" representa em linguagem proustiana a eliminação da aparência para surpreender o real palpitante e estável.

A relação entre a "mosca" e a "correção monetária" não pode ser visualizada através das acepções dessas palavras no registro imparcial dos dicionários. Trata-se, na realidade, de nexo ideativo, de base intersensorial, resultante da inspeção sensível da "mosca" sobre o cadáver do devedor, e da "correção monetária" invadindo seu sangue, exaurindo-o de sua substância, irredutível à força mecânica do crédito. É certo que a "mosca" pousa sobre o corpo morto, aderindo à sua pele que não sente mais o contato repugnante. A "correção monetária", por sua vez, cresce no enleio viscoso dos juros que adquirem, no cadáver do devedor, as dimensões infinitas da morte.

Nada do que acabo de escrever, entretanto, poderá jamais substituir, em matéria de expressividade, galvanizada pelo rigor estilístico, a carga energética da imagem

A mosca
da correção monetária
agora pousada em seu
rosto.

V

Há uma revolta interior, sopitada nos longos anos de convívio com a miséria da "humanal natureza", em todos os poemas de *Os Sobreviventes*. E mais ainda: há tentativas de fuga ao *robot* tecnológico, à invasão dos artefatos de uma civilização supermecânica, com a Megalópolis devoradora dos campos agrestes e do gorjeio matinal dos regatos.

Mas nada disso seria significativo se Cassiano Ricardo, em vários de seus poemas, como acentuadamente se verifica em "Velório", não erigisse, através de decisões heurísticas, uma escala graduada de poeticidade. Vejam, por exemplo, os linossignos

O cadáver do devedor
e a mosca

da correção monetária
zumbindo
na flor
do caixão

que se encadeiam em uma estrutura descritiva, munida de seis subestruturas constituídas por palavras-átomos. Estamos diante da presença física de

O cadáver do devedor

a que se acrescenta

e a mosca
da correção monetária

sendo que o primeiro linossigno "e a mosca" se complementa pelo segundo

da correção monetária.

Trata-se evidentemente de *mosca,* com todos os característicos do inseto díptero, inclusive o de se manifestar

zumbindo
na flor
do caixão.

Não pode haver dúvida que a imagem de

O cadáver do devedor

associa-se à *mosca* zumbidora através de complexos intersensoriais que geram a imagem audiovisual da "mosca doméstica" na sua faina de sobreviver. As imagens condensam-se através do condicionamento intersensorial, psicodinamizado interiormente, que se integra no contexto da escala de poeticidade.

O que os linossignos, agrupados ao redor da imagem central

A mosca
da correção monetária
agora pousada em seu
rosto

comunicam, através de estruturações descritivas, adquirem os característicos de uma só estrutura binária em que os dois primeiros

A mosca
da correção monetária

figuram, na escala de poeticidade, como dois valores expressivos e rigorosos na sua arquitetônica estilística. O primeiro linossigno é estruturalmente galvanizado pelo segundo através de certo qualificativo, tonalizado emocionalmente pela conjuntura inflacionária. Não se trata de uma simples mosca que pousa no rosto do cadáver. É o inseto propagador

da correção monetária

flagelo mais destruidor e minaz do que a peste ou a guerra. As garras do monstro flagelador reduzem-se às proporções mínimas, embora adquiram em potencial poético tudo aquilo que exprimem em matéria de contingência da "humanal natureza" neste mundo sublunar.

A escala de poeticidade, portanto, se constrói através de subunidades vocabulares que, conjugadas ao redor de certa unidade central, representada em "Velório" por

A mosca/da correção monetária

deflagra energeticamente o potencial gráfico e galvanizador da imagem. É, portanto, a unidade intersensorial da imagem, cujos ingredientes são psicodinamizados através de nexos ideativos, que integram a escala de poeticidade, saturando-a pelas modulações da forma expressiva, galvanizada pelo *ostinato rigore* a que se referia Leonardo Da Vinci.

É evidente que, neste ponto, se pode falar de uma escala graduada de acordo com a intensidade do controle plástico exercido sobre as palavras-átomos, dissociadas em subpartículas, desintegradas com liberação de carga energética. Há um crescendo wagneriano (e por que não de *Bachianas Brasileiras* no estilo de Villa-Lobos?) em toda a estrutura poemática de "Diavirá", passando por "Subsolo", "Sobremesa", "Os subvivos", até o poema final que repete o título da seqüência metalírica.

A escala de rigor arquitetônico e estilístico, a que corresponde outra escala de poeticidade, inicia-se com os linossignos de "Subsolo". A graduação é flagrante, mesmo no contexto da primeira estrofe

Este o subsolo
onde moram
os subvivos, os
sublocatários.

Reparem a força expressiva, de primeiro grau, do linossigno

Este o subsolo

a que se acrescenta, em segundo grau,

onde moram
os subvivos, os

criando a expectativa da transição para

sublocatários.

Não hesitaria, na construção da escala de rigor refletido em processos de arquitetônica estilística, a que corresponde, *pari passu*, a escala de poeticidade, em atribuir o primeiro grau a

subsolo

o segundo grau a

subvivos

e o terceiro grau a

sublocatários.

A graduação flagrante de intensidade no controle e no rigor, condições tecnológicas, se convertem naturalmente em escala de esteticidade, cujos valores se agrupam ao redor do eixo central do linossigno: a imagem, cerne e núcleo da expressividade temática, galvanizada pelo estilo. A galvanização estilística gera, na obra de arte, a expansão da forma modulada pelo ritmo.

É a expansão da forma, em quarto grau, estágio de intensificação plástico-verbal que se projeta em

Submundo
dos dicionários
policiais.

A forma poemática estende-se, através de tentáculos da Hidra Poética como a cognominou Paul Valéry, pelos estágios impregnados de subintenções veladas

Subsolo
subvivos
sublocatários
Submundo

em que a última palavra absorve "subsolo", "subvivos" e "sublocatários" em uma estrutura totalizadora de configuração semântica. É claro que

Submundo

está tonalizado emocionalmente, até o ponto de saturação, de rigor *arquitetônico* como traço marcante da competência poética. Segue-se

Subterfúgio
do sujeito
que aí é on-
de se esconde.

O encadeamento rítmico dos *subs* com

Subterfúgio

— já em quarto grau e com reforço em três linossignos suplementares se projeta, em sexto grau, na imagem drástica

Na dura orques-
tra
dos subvivos

em que *dura* associada à *orquestra,* evoca o drama de existências laceradas na rocha viva. Porém,

Na dura orques-
tra
dos subvivos

há o refinamento sutil que vincula o contraponto musical, refeito em dureza, ao subdestino dos subvivos. Mas

lá embaixo
alguém ainda
canta
um subsolo

— em sétimo grau de poeticidade no agrupamento final, com reforço metalírico de *subvivos* e *subsolo,* na síntese do primeiro poema de construção subterrânea.

No segundo poema "Sobremesa" há transição dos *sub* para os *sobres*

Já sobre o solo
a manga-rosa, a
mesa lauta.
a sobremesa:

— em que os quatro linossignos, encadeados por encaixe sintagmático, desencadeiam, em primeiro grau, a seqüência integrante da escala de poeticidade

os sobretudos
as sobretaxas
mais os sobrados
tudo o que sobra
de sobrepeso,
de sobrecarga,
sobre
os subvivos
do subsolo.

São nove graus, em sintagmas recorrentes, constituindo por si só toda a gama de poeticidade, diluída em subcargas, tensas de

conteúdo expressivo, em cascata, de queda em queda, com lampejos de água clara na pedra.

Segue-se a segunda estrofe

O céu não chega
ao subsolo

— em que todos os *subs* e os *sobres*, outros tantos círculos do inferno dantesco, se estadeiam sobre o céu povoado de mitos. Ainda em seguida

Os que vivem
sobre
não descem ao
sub,
por insalubre

em que os nove graus anteriores, na escala de poeticidade, guindam-se a quatorze graus por acréscimo de cinco.

Vejam bem:

Os que vivem
sobre
não descem ao
sub

onde, por circunstância relevante, e entrechoque vocálico-consonantal de *sobre* com *sub* gera, com reforço de estruturas dissilábicas contrastantes com o *vivem* e *descem*, graduações intensas na escala de poeticidade. Não se esqueçam de que o círculo se fecha no quadrissílabo

insalubre

O fecho de *sobre* e *sub* em *insalubre* adquire ressonância que se detém, no último termo, como se ele fosse uma espécie de alicerce verbal, sustentando colunas. Mas o repertório imagístico de *sobre* e de *sub* deflagra energeticamente nos linossignos seguintes

Senão em busca
do abrigo
antiaéreo

em que o tom peremptório de "Senão", associado à *busca,* a *abrigo* e a *antiaéreo* mantêm singular conexão ressonante com *insalubre*. E, através de uma arquitetônica estilística, repercutida em síncopes bruscas em alternâncias, em desintegrações ou detidas nos pontos extremos da tensão verbal, Cassiano envereda pelos caminhos do Algoritmo da Decisão Heurística. A decisão heurística, no poeta rejuvenescido pela alegria da descoberta, neste explorador de minérios, assume todos os característicos de quem manipula os agentes fluidos que cristalizam e concentram os minerais.

A descoberta em Cassiano transmuda-se em técnica de prospecção e sondagem nos veios túmidos da linguagem poética. E prossegue o poema na terceira estrofe, em que os quatorze graus, somados com os três graus anteriores e acrescidos de mais cinco, perfazem o total fascinante de 22 graus na escala de poeticidade.

Só os fascina
o ouro
do subsolo.
Só o petróleo
do subsolo

cujos linossignos explicitam, em termos restritivos, o confinamento do poema aos limites traçados pela exploração do *subsolo*. É o *subsolo* onde se esconde o *ouro* e o *petróleo,* que constitui a palavra-chave, ao redor da qual circulam, como servomecanismos, os agentes da estrutura formal do poema. O final de "Sobremesa" acrescenta mais três graus, reduzidos a linossignos unitários, que perfazem vinte e cinco graus.

A mesma técnica da decisão heurística, aplicada a "Os Sobrevivos" e a "Diavirá", deve alcançar idênticos resultados. O que ressalta, porém, nos poemas de *Os Sobreviventes* é a versatilidade do poeta que, embora recorra sempre à estrutura descritiva dos linossignos, está vivamente empenhado em flexibilizar as gradações e os matizes da sua escala de poeticidade.

Em "O Teatro dos 4", a técnica dos linossignos sofre uma espécie de adelgaçamento, de fuga ao espaço em branco, de constrição das palavras ao mínimo, no plano discursivo, de economia no jogo intersilábico, de renúncia e de uma espécie de omissão. São palavras famintas, em que o estômago, como acontece com certas populações acicatadas pela miséria, chega até a proximidade da boca.

A máscara da fome, em "O Teatro dos 4", percorre a terra, assumindo as proporções da lua. E

O cavalo verde
de Cardinaux
te empurra, "entra"

É preciso notar que a exegese da configuração exterior dos linossignos, na base lexicográfica da consulta ao dicionário, pouco esclarece a respeito da estrutura latente do poema. A configuração exterior dos linossignos se manifesta pelo *sentido* das palavras. É o que elas referem como símbolos, sujeitos à fácil descodificação. A estrutura latente de

O cavalo verde

com a especial referência ao possessivo

de Cardinaux

suplementado pela advertência

te empurra, "entra"

reduz-se ao conjunto de potencialidades indeterminadas. O poema, não como substrato simbólico e sim como repertório imagístico, nada informa, embora tudo comunique. É o crítico que *informa o poema*: define-lhe, em primeiro lugar, como o diretor de teatro explica a forma cênica da peça, a sua forma estética.

Em segundo lugar, o crítico visualiza em "O cavalo verde" precisamente sem qualquer hesitação, a imagem que o linossigno acima apresenta intersensorialmente, sem evocá-la ou sugeri-la. O possessivo "De Cardinaux" restringe o âmbito do representante da espécie eqüina. O que ressalta, porém, em tudo isso, se converte, na exegese crítica, em contato interno dos sentidos com "O cavalo verde" que, como toda imagem visual ou auditiva, táctil ou muscular, constitui a nossa única via de acesso à realidade. Eis por que "O cavalo verde" não tem *sentido*, como referencial simbólico, embora projete a sua existência não no que indica ou assinala, mas no que representa como presença viva.

O poeta põe diante de nós o singular espécime, em carne e osso, com nitridos agudos, patas, cauda e focinho. Além disso, a cor verde imprime ao espécime certo suplemento ou aura cir-

cense que aumenta a credibilidade da sua ostensiva e inexorável presença. A função do eqüino é introduzir-nos no teatro, pois ele

te empurra, "entra

O "entra", entre aspas, transmite a sensação direta e imediata de estar por dentro. O recurso das aspas, neste ponto, revela não o ato de entrar, mas a circunstância ou o fato de alguém que, empurrado, já se encontra na situação descrita. E, agora, na circunstância de "entrado"

Tudo te recebe,
uma flor
por
disfarce
por dentro o inimigo
braço em ângulo,
como se
te esbofeteasse.

Ora, o estranho poder do poema, o único veículo idôneo da poesia, como afirma Cassiano, está não em *descrever,* mas em transformar o que descreve em vivências.

O leitor não entra impunemente no "Teatro dos 4". A sua experiência subjetiva, dimensão estrutural da personalidade, entra em contato interno com imagens. Estas imagens afetam o *eu profundo*: despertam arquétipos, falam a linguagem do convívio direto com as camadas interiores. Irradiam certa problemática como a da Fome, em "O Teatro dos 4", que nada tem de comum com o estado fisiológico no comportamento do organismo. Não é a Fome como problema social, não é a Fome como cancro da comunidade, como índice da ineficiência das instituições políticas.

É a Fome instalada no estômago, agitando as vísceras, provocando espasmos e convulsões

E regressarás à rua
onde a Fome
no mundo
ossos à mostra,
nua,
ri
da
Lua,
e dos 4.

A Fome reingressa em "A Máscara que ri" (N.º 1, 2, 3, 4), não através de reivindicações do poeta, mas sob a forma muda do protesto. O protesto do poeta não é contra a Fome como condição humana, mas contra a Fome como instituição social, como arma e como instrumento de subjugação e de técnica do medo. A técnica do medo usa a Fome não como presença mas sim como ameaça. Os que têm fome já se habituaram, mas os que nunca a tiveram se apavoram com sua possível incidência abrupta e dominadora. O poeta não a descreve, nem a combate: simplesmente a visualiza com máscara ou

Máscara
da fome. No coro
das máscaras
A face
ossuda, angulaguda,
Não é preciso perguntar
se "você me conhece"

O poeta verifica

A fome ri.
A fome esculpe, cinzela
as suas criaturas
(ou caricaturas?)

Vejam bem: o poeta constata que

A fome ri.
A fome esculpe, cinzela

E não basta isto para instaurar o sumário de culpa da Fome? Ela é inescrupulosa: atinge as crianças nos berços, privados do leite materno. Cai sobre os velhos e os destroça. É onipresente, como o câncer em qualquer parte do organismo. Mas o poeta espia os olhos da Fome: e vê a máscara. Ela não é o que é, mas o que representa ser. Reparem ainda: não há nada de artificial na poesia. Ela é *poiesis*: manufatura, arquitetônica, construção. O poeta constrói máscaras — "As Máscaras" (em *Desfile*) e mais adiante — "Superpostas Máscaras" mas o que ressalta em tudo isso é que as suas máscaras são mais vivas do que os rostos que elas cobrem. Pela primeira vez, os linossignos nos

dizem de que material são feitas as máscaras: de carne e de sangue, não de papelão ou de matéria plástica. O que pretendo dizer se resume na afirmativa de que a escala de poeticidade é construída grau a grau, com a inevitável (humanal natureza) de Zurara, e não com metáforas ou artifícios retóricos.

VI

No poema "A Máscara de Cristo", observa-se a técnica de decisão heurística, ao pôr diante de nós, a

Única máscara
de homem
fiel a um rosto
ainda com gosto
de fel
e origem.

Notem que a descoberta está em oferecer não a *superposta máscara,* mas a original, a máscara das máscaras, a

Única máscara
de homem

— isto é — aquela que, sendo

fiel a um rosto

permaneceu estereotipada em todas as outras faces como marca indelével que o tempo não apagará. Mas o

ainda com gosto
de fel
e origem.

ultrapassa o plano dos linossignos anteriores para se adentrar na união de *fel* e *origem.*

A origem da "Máscara de Cristo" somente pode ser o fel, bebido no Monte das Oliveiras, transfigurado em paixão e morte.

O poeta nada descreve ou indica: simplesmente expõe com decisão heurística a essência da realidade em

Vera eikon.
Esta, de Cristo
pelo sangue
vivo
que lhe escorre
da fronte.

Reparem bem: a técnica do Algoritmo Heurístico está em introduzir o operador tecnológico de controle relativo e de rigor informal, subjacente à competência poética. A competência poética, aqui, diversifica-se, assume feitio de reprodução fidedigna, de daguerreótipo, de encontro face a face, de flagrante no momento mesmo da ocorrência verídica.

A competência poética usa processos equívocos, transposições, mecanismos de suprimento metalírico, técnicas de retorno, evasivas e subterfúgios para atingir o cerne arquitetônico da estilística

Sangue ainda
quente
imposto
da ressurreição
pago na fonte.

Atingido o cerne e o núcleo, a competência poética epiloga em termos exortativos

O vos omnia
olhai
e vede.

O poema "Máscara de Cristo" representa o máximo de tensão conotativa entre o poder referencial do substrato simbólico nas palavras e a carga psicodinâmica do repertório imagístico de natureza intervocabular. Esta tensão intersensorial, de efeito energético, atua sobre a escala de poeticidade de forma indireta. Não é a *Máscara de Cristo,* a circular pelos linossignos como sangue pelas veias. É o próprio Cristo galvanizado pela força poética,

estilisticamente imantado, que comparece no texto, com toda corte celeste, no mistério da ressurreição metalírica

O vos omnia
olhai
e vede.

Reparem a advertência:

Olhai
e vede.

isto é, visualizem a barba hirsuta na face gotejante de lágrimas endurecidas pela dor. Apreendam "*Vera eikon*", o ícone sangrento que se transformou em máscara, feita rosto e espelho do próprio homem na solitude do abandono. Este é o segredo da comunicação metalírica: nada de evocações ou de sortilégios, trata-se da simples presença física através de imagens visuais ou auditivas que atuam como vias de acesso às fontes do real, à própria existência colhida nas suas formas puras.

Em "Desconversa para adormecer Eurídice", o poeta adota o mesmo tom envolvente de outros poemas, a mesma técnica de desintegração vocabular, em que *subvivos* e *supervivos* se acotovelam na unanimidade e coesão da "humanal natureza". E

Os subvivos
se transformam em super-
vivos no rol das
categorias transitáveis.
Tomando parte
na algazarra da noite

Vejam bem, os subvivos não permanecem fixos nem estáveis, eles se

transformam em super-
vivos no rol das
categorias transitáveis

em que o achado metalírico "categorias transitáveis" se incorpora à ontologia poética como um dos seus termos relevantes. As

expressões poéticas nos linossignos nada denotam e tudo conotam no domínio da experiência subjetiva. É a experiência subjetiva das "categorias transitáveis" que permite ao poeta surpreender, ao vivo, o que informa a galeria dos *subvivos* daquela substância, geradora de metamorfoses e de transmutações. E é pela experiência subjetiva, que o poeta se instala no próprio curso do tempo, em pleno devir, no contínuo indiferenciado da evolução cósmica.

E o poema "Estatística e Cinerama", esculpido a golpes incisivos na pedra, enfileira unidades desintegradas e fragmentárias da vida real, do cotidiano sangrento dos desastres de avião. Tudo isso traduz o que a fotocópia registra, a fotografia fixa nas chapas sensibilizadas pelas reações físico-químicas, o que a fotogravura grava fotoquimicamente, em relevo, sobre a folha de zinco.

Há fogo a bordo, nós...
e um Caravelle — já
sem voz, — cai
no Mediterrâneo.
96 mortos.

Ora, tudo isso, acumulado em cifras delirantes, reproduz numericamente na linguagem fria e dramática das estatísticas o que as notícias não transmitem: o contato interno dos sentidos com "as categorias transitáveis" das existências dramatizadas pela morte.

Chuva cronológica de
aviões, um
após outro
tocando em nós
com a ponta da asa
como num cinerama

E as estatísticas de mortes alternam-se, em ritmo de quedas e de ascensões.

A chuva cronológica de
aviões

— em dois linossignos — explicita o vínculo que prende os aparelhos às gotas de chuva no tempo pelo enxameamento e pela

queda em linha oblíqua no solo. Reparem bem: Cassiano arregimenta palavras que nunca se encontraram ligadas, fugindo assim ao vaticínio funesto de Valle Inclán — "Maldito seja aquele que nunca reuniu duas palavras que jamais estiveram juntas!" Ora, a decisão heurística do poeta consiste precisamente em descobrir as afinidades electivas que estabelecem circuitos de contato e de aproximação entre palavras aparentemente desprovidas de elos semanticamente dicionarizáveis.

VII

Em o "Bloco dos Suicidas" o poeta enfrenta um grave problema teológico que assume todos os característicos do fato inelutável: se todos os homens se suicidassem, isto significaria o suicídio de Deus? Não se trata no poema de solucionar a questão aberta, mas sim de apresentá-la, em bloco, como se fosse uma imagem viva, refletida no espelho do destino. O que interessa ressaltar em tudo isso é o grave dilema

Seja qual for,
haverá,
senão outra, uma
só solução para
todos.

Estão aqui as premissas do argumento metalírico, sendo a conclusão

A de morrermos
todos, e Deus
morrer
conosco

devido à circunstância inevitável

Porque unidos
num só suicídio
em bloco.

Na verdade não se trata nem de dilema, nem de argumento porém de imagem drástica que identifica o destino do homem

com o destino de Deus. A unificação da trilha humana com a estrada divina pode soar como heresia. Mas, como imagem, transcende as operações do raciocínio teológico, para ingressar em pleno domínio da contemplação e do êxtase. Pois não se trata de um Deus conceptual ou especulativo e

Não, Deus fruto
do deserto ab-
soluto.
Mas Deus, nosso
fruto.

A transição do "Bloco de Suicidas" para a "Gramática Visual de Cristo" se realiza sem óbices nem entraves. É evidente que a gramática visual traduz a gênese do poema *in concreto*, e não a sua realização *in abstrato*.

A *gramática visual* reflete, como o espelho, a realidade mesma, aprendida intersensorialmente. É através do jogo sensível, agindo como operador condicionante, motivando a psicodinâmica da visualização direta, configuradora das linhas e dos contornos dos objetos e das situações, que a *gramática visual* traduz pela expressividade tudo aquilo que o sensório veicula pelos excitantes. O que a *gramática* visualiza, em Cristo, representa a sua essência no drama e na paixão, na contingência de ser humano e na necessidade de ser divino.

Cristo, terá sido
em vão teu sacri-
fício?
vê, o sangue escorre,
acre, no massacre,
das ruas

surpreende-se aqui, na primeira estrofe do poema em debate, a sua arquitetônica estilística, pouco tendo de comum com a construção sintática ou as regras de correspondência semântica. É claro que existem regras de composição dos versos, desaparecidos nestes poemas para ceder lugar aos seus sobreviventes: os linossignos. As regras de composição dos linossignos surgem, por contraste e oposição às regras métricas de composição dos ver-

sos. Os linossignos obedecem ao ritmo livre: são regras eurítmicas de modulação e de cadência sincopada. São regras de contra-regras, de economia de espaço, com nexos ideativos subjacentes, de valorização das alíneas incidentes pela tensão conotativa da palavra através de seu poder simbólico — referencial, coartado nas próprias fontes pelo repertório imagístico.

No primeira estrofe, em tela de debate, "Cristo vê"

o sangue escorre,
acre, no massacre
das ruas

— tornando "vão" seu "sacrifício". O circuito metalírico faz circular nos linossignos acima, a corrente eletrônica através de *sangue, escorre, acre, massacre, ruas*. O efeito dessa imantação de carga energética, através da polarização magnética de unidades intersilábicas, intervocálicas e interconsonantais, sobreleva toda e qualquer preocupação com o *sentido* das palavras atômicas no texto metalírico. O sentido léxico e dicionarizável permanece submergido sob a massa dos efeitos audiovisuais, dos processos de modulação rítmica, da técnica de decisões heurísticas na escolha das palavras. O que sobressai, em tudo isso, é o contraponto verbal na orquestração da forma estilística, amplificada pelo ritmo dos linossignos

Cristo espalmou a
mão
cobrindo os olhos
horizontalmente
pra não ver
a destruição
do ser

Na "Gramática Visual", os linossignos, criando certa técnica de decisão heurística que permite visualizar, ao vivo, as cenas e contracenas, suscitadas pela força verbal, responsabilizam-se pelo tom de presença viva, de ação desenrolada, de vivência carnal atuante, fixada pelos olhos e pelos ouvidos. Não há regras de correspondência semântica, nem modelos ou contramodelos, mas sim fatos e ocorrências presentes, exacerbadas pela inspeção sensível.

Seguem-se várias estrofes, em que destaco os linossignos

Gramática visual
a de Cristo;
Não ver
é não ser visto

e na estrofe final

Nisto, Cristo
parou de falar.
Vedando o rosto
e a barba
já hirsuta
braço em ângulo
agudo
sobre o olhar
verde.
Já fora do ar.

Não se trata, neste poema, da invisibilidade de Cristo, nem de sua nudez, veiculadas através da mensagem metalírica. O que está em jogo nada evoca ou sugere: mas apresenta a encarnação da divindade no invisível e no silêncio, isto é, na palavra inaudível e na mensagem surda. Em Cristo,

Vedando o rosto
e a barba
já hirsuta
braço em ângulo
agudo
sobre o olhar
verde —

os linossignos, acumulando distância, separam o divino de "olhar verde" do humano de "olhar" fatigado pela busca. Ainda uma vez esta interpretação não é semântica, pois suscita imagens, como documentário metalírico, como forma de presença na ausência.

VIII

A "Gramática Visual" está presente em todos os poemas de *Os Sobreviventes,* a decisão do crítico deve selecionar aqueles que, pela força expressiva e pela drasticidade imagística, explicita a estrutura formal, graduada metaliricamente. Mas o crítico somente em certas oportunidades poderá reproduzir o poema inteiro. Na maior parte das vezes, será forçado a satisfazer-se com fragmentos que dificilmente captam as propriedades do todo poemático. Eis por que deverá restringir a sua liberdade de escolha às amostras que, por serem estilisticamente galvanizadas, reproduzem estruturas invariantes no texto metalírico.

É assim que, em "Rose Tattoo", a técnica repetitiva *(és tu),* pelo tom obsedante e pela virtuosidade rítmica, lembra o Bolero de Ravel, no desenvolvimento da recapitulação através de estruturas irreversíveis. O efeito dos linossignos, quanto aos esquemas formais, neste poema polirítmico, se concretiza em um crescendo alucinante que no final se estanca na barreira intransponível das últimas linhas

mas "és tu"
sem começo
nem fim.

Em "A Tentação" (réplica ao "Bloco dos Suicidas", a temática do deicídio retorna através da forma herética de que o homem, ao se matar, assassina em si mesmo, o Deus imanente. A imanência da divindade no homem, por ter sido feito à sua imagem revela no poeta aquele senso do concreto, de participação da criatura no Criador. O suicida, imagem de Deus, extingue, nele próprio, a sua gênese por ter provindo do seio da divindade. Reparem bem: não é uma tese teológica, mas um simples processo de identificação, reunindo o imanente e o transcendente no mesmo crisol, na mesma efígie, no mesmo destino.

E é assim, de acordo com o sistema de preferências do crítico que, entre tantas alternativas metalíricas, ele escolhe, não, talvez, a mais expressiva, mas certamente a mais condizente aos processos ostensivos ou ocultos de criatividade pura. O que interessa ao crítico examinar detidamente é a processualística metalírica; a técnica de despojamento que permite ao poeta eliminar da sentença ou da frase os seus complementos e ornatos, tudo que

nela se mostra parasitário ou acidental. O poeta procura isolar a palavra, saturada de indeterminação, com efeito centrípeto sobre as outras unidades vocabulares.

E na "Simbiose", a técnica de despojamento do enunciado verbal atinge o máximo de condensação e de retorno sobre si mesma. Trata-se de uma técnica regressiva, de efeito reversível que atua através dos processos de eliminação, de economia verbal ou discursiva, até o ponto de interpor, na trama inconsútil das afinidades eletivas e das interações vocabulares, o signo marcante da poeticidade metalírica. Este signo, diversificado pela análise autocrítica, assume formas concentradas ou diluídas

O mecanismo da ciência
e o do nosso organismo.
A natureza unindo os 2
reinos num só.

Porém a técnica de despojamento começa aqui

Lirismo animal e lirismo
da máquina
irmãos

em que os três linossignos unificam-se, não através de estruturações semânticas, mas através de transferências intersensoriais da imagem do animal para a imagem da máquina, unificadas fraternalmente pelo lirismo. O lirismo, neste ponto, atua *poeticamente* como vínculo inquebrantável, como elo ou processo de transfiguração do animal em máquina. É no domínio sensível das imagens que essa transfiguração metalírica de dois lirismos em objeto se realiza no texto discursivo. Na outra estrofe

No caos que é esse amor
à fábula e ao mundo vivo
a um só tempo
mais repetido mais rá-
pido
Que todos os repentes

a técnica de despojamento assume aquela forma interiorizada, aludida anteriormente, que galvaniza através de interações vo-

cabulares *Caos e amor, fábula e mundo vivo, rápido e repentes.* O efeito prolonga-se através de

Flor
homens e bichos robotizados
num só destino
ferozmente bíblico
e futuro

em que "Flor" comanda "homens e bichos robotizados" — através de metamorfoses, botânicas ou zoológicas — cujo término os identifica "num só destino". Mais uma vez: a regra acima, não fazendo concessões às superestruturas semânticas, procura pôr a descoberto as raízes simbólicas da subestrutura intersensorial. Esta subestrutura metamorfoseia, na escala evolutiva, *homens* em *bichos robotizados,* sob o comando de "Flor". A evolução é de *Homem* para *bicho* e de *bicho* para *bicho robotizado:* reunidos sob o signo de *Flor*

num só destino.

São quatro imagens que se unificam sob o sortilégio vegetal de planta fanerogâmica. Tudo isso complementado pelo

ferozmente bíblico
e futuro
refúgio
subterfúgio
sinônimos
em alternativa
ou
o vazio absoluto.

Os linossignos põem em tela de debate as conexões entre 'ferozmente bíblico" e "futuro refúgio". Essas conexões levam à convicção de que o poder de fascinação, mística ou poética, exercido pela Bíblia, não está no substrato simbólico de seus enunciados, mas sim nas imagens, de fundo arcaizante que brotam do livro sagrado como fonte de eternidade. Os símbolos, de poder referencial, na Bíblia, são convencionais, condicionados pela época, mas as imagens são espontâneas, brotam das sensações

vivas, participam da existência no plano do cotidiano, bafejado pelo sopro da divindade. Porém a Bíblia é feroz como os animais do deserto, embora a sua selvageria, em certos trechos, seja compensada pelo teor de poeticidade.

O que Cassiano entremostra, no linossigno citado, é a fusão entre o *ferozmente bíblico e futuro refúgio. O futuro refúgio* será *ferozmente bíblico,* não no sentido simbólico ou profético, mas sob o signo de suas imagens tecnológicas, como a conquista do espaço interplanetário, sob a dimensão *cósmica* e não apenas telúrica.

Os linossignos, que se seguem ao *futuro refúgio,* ordenam-se em

subterfúgio
sinônimos
em alternativas
ou
o vazio absoluto.

Reparem a palavra *alternativa,* seguida, em linossigno independente, pelo conectivo de alternação *ou* para introduzir

o vazio absoluto.

— imagem drástica (e não conceito simbolicamente abstrato!), traduzida em termos subjetivos que suscitam vivências de vacuidade, associadas à noção de ausência completa das sensações de plenitude.

IX

No poema "Os Futuricidas" ocorre a mesma temática obsessiva de que o homem, sendo imagem de Deus, então o seu desaparecimento pelo suicídio, determina com a supressão da causa, a supressão do efeito. Esta seria a exegese do poema nas paráfrases prosaicas; o problema em jogo, entretanto, coloca o Ser Divino na situação de pré-imagem que forja a sua própria imagem na criatura. Há certo primitivismo anímico, sujeito a metempsicoses e a rituais bárbaros, que estabelece entre Deus e o homem vínculos que são muito mais humanos do que divinos. A tese nietzscheana do super-homem, reduzida a tema caricaturesco nas estórias de quadrinhos, representou tentativa de divinizar o homem até os limites do sobrenatural e da onipotência. Mas,

em Cassiano, a obsessão imagística de que o suicídio contém, dentro do seu ritual e da sua processualística, os elementos ou fatores ativos do deicídio, foi transposta para o domínio concreto da identificação efetiva. Daí

Sois o Bloco dos Suicidas.
Paradoxo pensar que todo suicídio
Será a morte de Deus
em nós

Vejam bem: a imagem da *morte de Deus* na morte voluntária do homem não atua como produto elaborado de um simbolismo abstrato. Antes, pelo contrário, atua como fato ou acontecimento, preciso e datado, que ocorre fatalmente na hora exata e no instante marcado. Mais adiante

Nós O queremos vivo e salvo
mesmo escanhoado de
qualquer ornamento, pluma ou
liturgia. Calvo.

Reparem o despojamento da idéia de Deus até reduzi-la ao mínimo de atributos formais, e ao máximo de contingência e de condição humana. Não há desrespeito, nem atitude antiteológica, e sim exacerbamento da inspeção sensível, na necessidade metalírica de transpor o abstrato nos termos palpáveis do concreto.

É esta necessidade do *concreto* na visualização, na sondagem, na perspectiva, na análise, no espostejamento do real em sub-real e da partícula em subpartícula que constitui o fundo do dialeto metalírico. E, na quarta estrofe, em linha ascendente na escala de poeticidade

Matar Deus que está em nós sui-
cidando-nos
será irmos muito além do nos-
so alvo
já que Ele só existe em nós
por nossa culpa.
Criado pelo Homem que o nutre
a suor e sangue.

Está aí, explicitada, a mensagem dos futuricidas: a meta-existência de Deus desce do sobrenatural para se encarnar na existência natural. É a ascensão, por outro lado, da natureza humana para a essência divina, sem artifícios ou tergiversações.

O poeta, através da experiência subjetiva, reconhece

já que Ele só existe em nós
por nossa culpa
Criado pelo Homem que o nutre
a suor e sangue.

elevando-se, pela intensificação de suas vivências, até o ponto de fuga, em estruturas projetivas para o infinito. A técnica de decisão heurística, em Cassiano, depurou-se através de aturada pesquisa no domínio da linguagem, de recurso constante ao Algoritmo de Decisão que arma e erige a escala de poeticidade. Cassiano é um pesquisador atento aos matizes, aos entretons, às flutuações e aos enredos da expressividade metalírica. O crítico, desarmado da técnica moderna de exploração dos veios da mina poética, perde-se neste labirinto de invenções e de descobertas. Cassiano é um inventivo, o artífice, o artesão. O crítico defronta *Os Sobreviventes* mediante renúncia à escala de valores, aos critérios puramente axiolólicos. Substitui a teoria dos valores pela teoria da informação e a teoria da informação pela teoria da expressividade temática, galvanizada pelo *ostinato rigore*. As estruturas poéticas são parasitárias, elas surgem de manipulações lingüísticas que suscitam imagens audiovisuais, no cortejo de lembranças revividas pelo toque da memória recriadora.

Há uma frase de Goethe que põe a descoberto a função da arquitetônica estilística na gênese da obra de arte. As intercomunicações entre expressividade, estrutura formal, rigor, controle, ritmo, modulação, resultam primariamente do estilo. Daí a frase goethiana: "Estilo é um princípio dinâmico de composição, em que a forma interior da temática se manifesta." Eis aí o princípio básico da estilística, considerada como adequação entre a forma do conteúdo temático e a forma da expressão artística ou literária.

O estilo poético de *Os Sobreviventes* destoa de toda obra anterior de Cassiano Ricardo. Ele atinge, aqui, o mais alto grau de condensação pela análise, de despojamento pela técnica de

composição. A sua técnica de composição estilística foi programada como objeto de pesquisa, os poemas são escritos como experiências no laboratório metalírico, sendo que a contenção, aliada à sobriedade, adquire neste livro o teor de rígida disciplina poética. O regime de poupança foi imposto a si mesmo, pelo poeta, a fim de que pudesse atingir objetivos pré-fixados. A poesia ricardiana é programada na base da investigação, dos ensaios e erros, das tentativas e dos processos heurísticos de aproximação pelo rigor e pelo controle.

O último poema de uma série, intitulada *"O novo Apocalipse"*, "Soem as tubas" retoma a temática do deicídio, explorada sob os mais variados aspectos anteriormente. Os linossignos iniciais

O eco sacuda
a juba
e suba com
sua tuba
ao céu

anunciam, em tom profético, a grande nova

e todas
as estações
de rádio e
comunicação
anunciam aos
peixes, às
aves,
aos países
(Cuba ou
não-Cuba)
a salvação
de Deus
pelo homem

mesmo por que

Deus que só
existe
porque o homem
existe.

As citações anteriores, apesar de fragmentárias, transmitem o clima do poema que se assemelha, no ritmo e no elance cadenciado dos linossignos, a batidas rápidas de tambor, acompanhadas pela vibração dos clarins. Nada disso poderá ser interpretado pela configuração exterior do poema que se reduz a seu sentido dicionarizável. O que ressalta, nas estruturas metalíricas, é em "Soem as Tubas" comandado mais pelas subestruturas sonoras do que propriamente pelo conteúdo temático.

No último ciclo, intitulado "Pequena Saudação ao Ano 2000", a temática da morte de Deus e de sua existência passa a sofrer considerável recesso. Vejam bem: a existência divina, como resultante da existência humana, não é problema filosófico em *Os Sobreviventes,* e sim problema ontológico de ser e de não ser, de vínculo ôntico entre a criatura e o Criador, no sentido de que a criatura cria o seu Criador. Mas o ato da criação corporifica-se, nos linossignos, através de imagens: o poeta parte da sensação de existência concreta no homem para fazer com que dependa dela a aceitação da imagem divina como atuante e como presente.

Não é uma posição materialista ou espiritualista: mas a de quem interroga

Deus não
nos salva?

o que representa não a idéia mas o ato vivo e presente da salvação. E o poeta mesmo responde

pela primeira
vez
no mundo,
ao invés
de Deus
nos salvar
nós os sobre-
viventes
é que o
salvaremos.

A salvação de Deus está na salvação daqueles que sobrevivem, como sua imagem. Ora, a imagem é coisa concreta, com raízes

sensoriais condicionadas neurofisiologicamente. É possível que os fanáticos, isto é, todos aqueles que, no dizer de Santayana, redobram de esforço quando perdem o seu objetivo, acusem o poeta de ateísmo. A poesia, porém, está além do ateísmo; atitude daqueles que fazem idéia tão elevada de Deus que não podem admitir a sua existência.

O poeta não é ateu, como Baudelaire nunca o foi, embora jamais se satisfaça com a distância entre a criatura e o Criador, exigindo, portanto, a participação e o convívio de ambos. Este convívio, aberto e itinerante, com o universo traduz necessidade poética fundamental. Mas o poeta convive sob todas as dimensões, em todos os quadrantes, inspecionando sensivelmente os contornos para poder atingir a essência do real sem desfigurá-lo. A lição de *Os Sobreviventes*, como se observa no último ciclo, em "Poema Lunáutico", resulta em impulso ativo no homem de ultrapassar todos os limites, rasgando horizontes fechados dentro do espaço interplanetário. E é o poeta que abre perspectivas de criatividade pura, descobrindo em si próprio uma nova experiência. É como se, adentrado pelos anos, tivesse ele revelação da proximidade de uma nova aurora.

É possível que os críticos descubram em *Os Sobreviventes* mensagens que este trabalho não conseguiu descodificar. A exegese dos périplos desta aventura metalírica, entretanto, deve ser sóbria em matéria de conclusões, restringindo-se apenas a indicar ou sugerir potencialidades indeterminadas que a estrutura latente destes poemas reserva para os futuros representantes da crítica, exercida como atividade criadora.

In *Estética da Crítica*. Rio de Janeiro, MEC, 1963; *Rev. Bras. de Cultura*, Rio de Janeiro, Cons. Fed. Cultura, 4(11):89-118, jan./mar. 1972.

"Eu no Barco de Ulisses" — Estudo de um Poema de Cassiano Ricardo

Vera Maria Tietzmann Silva

NA INAUDITA abundância de configurações, a lenda heróica dos gregos é uma imagem da existência humana em geral, não uma cosmovisão derivada dos seres vivos, mas uma visão do cosmo de uma imediatividade e riqueza que não tem igual. E por trás de todos os heróis que, lutando, livram os países de grandes desgraças ou sucumbem, heroicamente a forças superiores, que conseguem a sua salvação mediante feitos audazes ou sagaz astúcia, se encontra afinal o que determina todo o nosso ser: o perigo e a afirmação da existência humana.

Albin Lesky

RESUMO

A poesia ricardiana é extremamente rica e variada e surpreende, muitas vezes, o leitor com profundidade à primeira vista insuspeitada. Ao longo de toda a trajetória poética de Cassiano Ricardo a mitologia grega se faz presente, seja de forma explícita, como na fase parnasiana, seja através de ilusões, como em fases posteriores.

"Eu no Barco de Ulisses", rapsódia em dez fragmentos, de 1953, transpõe a épica de Homero para os tempos atuais de forma vigorosa e inconfundível. O presente estudo se propõe a estabelecer um confronto entre a *Odisséia* e o poema de Cassiano, comparando personagens, localização no tempo e no espaço, atmosfera, temática e linguagem. Certamente, não ficam aqui neste sucinto estudo esgotadas as possibilidades de aproximação entre os dois poetas.

Introdução

Entre os grandes poetas da Literatura Brasileira situa-se Cassiano Ricardo (1895-1974). Cassiano poderia ser classificado como um poeta aberto: aberto aos problemas de seu tempo e aberto também às inovações estéticas. Nenhum outro escritor brasileiro mudou tanto o decurso de sua produção artístico-literária. Com efeito, sua vasta obra se estende por um período de mais de 50 anos, partindo do parnasianismo e vindo até os movimentos vanguardistas da poesia. Foi, no dizer de José Guilherme Merquior, "um poeta que vestiu, com a maior humildade, todas as roupas que a emoção da vida lhe exigiu; e escolhendo um novo estilo, quase se limitava a obedecer ao curso dos acontecimentos e dos ambientes, sem querer fingir de isolado ou evadido..." (1)

Mais ou menos na metade de sua jornada poética se localiza "Eu no Barco de Ulisses", um longo poema publicado em 1953, que será objeto do presente estudo. Homero tem servido de inspiração a artistas de todas as épocas, e seu personagem Ulisses pode ser encontrado em prosa e verso, sob as mais diversas roupagens. Depois de algumas considerações sobre a presença da mitologia grega nas diversas fases pelas quais a poesia de Cassiano passou, pretende-se trocar um paralelo entre a *Odisséia* e o poema em questão. Serão considerados aspectos referentes aos personagens, localização da ação no tempo e no espaço, atmosfera, temática e linguagem.

1. A Mitologia Grega na Obra de Cassiano Ricardo

Cassiano Ricardo estreou em literatura com livros de poesias nitidamente helênicos, que foram *Dentro da noite, A frauta de Pã* e o *Jardim das hespérides,* no mais puro estilo parnasiano. O segundo, de 1917, mereceu calorosas manifestações de apreço

dos críticos da época, que viam no jovem poeta um continuador da tradição estética dos grandes mestres, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Citando Emerson, Cassiano diz em seu livro de memórias que há uma fase na vida em que todos somos gregos, e a *A frauta de Pã* representa para ele essa fase (2). Povoado de ninfas e de sátiros, apresenta o mito grego na realidade grega, num tratamento clássico dos temas helênicos. O soneto que dá nome ao livro inicia com o verso "Ruda frauta de Pã, tuba sonora", de som e sabor tão diferente do Cassiano posterior. O próprio poeta, mais tarde, reconheceria esta fase como anacrônica (3).

Abandonando o parnasianismo, não abandonou, contudo, a mitologia clássica. Ao longo de todo seu caminho poético percebemos-lhe a presença. O poeta parece demonstrar preferências por determinadas personagens. São freqüentes referências a Ulisses, Jasão, Orfeu, Pégaso, Édipo, Midas. O episódio de Zeus e Dânae é lembrado mais de uma vez, em alusões por vezes indiretas. Polifemo, Calipso, Circe, as sereias e Ninguém acorrem repetidamente.

Na fase nacionalista, Cassiano transporta o mito grego para a realidade nacional. Superpõe as imagens dos heróis às dos bandeirantes, e temos, no *Martim Cererê* (1928), um Borba Gato transformado em Jasão, pois que este partira em busca do velocino, aquele em busca do veio de ouro. Raposo, ausente de casa por trinta anos, é Ulisses, que percorre o desconhecido, afrontando incontáveis perigos, e faz-se um estranho entre os seus ao regressar. Ninguém, nome adotado por Ulisses no episódio da ilha dos cíclopes representa o herói anônimo, o que luta sem glória mas que não se deixa subjugar, o Gigante Sem Número. Assim como a *Odisséia* de Homero contou a expansão marítima dos gregos, o *Martim Cererê* exalta a penetração das bandeiras, numa empresa não menos cheia de perigos. Uma é a epopéia do mar, a outra do sertão. Em "Canção Geográfica", pode-se perceber o confronto:

> Minha esposa é a terra firme
> e as sereias estão no mar.
>
> Meus filhos ficaram na praia
> para me ver regressar.
> Há muita traição nestas ilhas...
> muita armadilha no luar (...)

Aos velocinos da fábula
com longas viagens marítimas (...)
prefiro o meu Sol da Terra
que me chama lá de dentro (...)

Sou um simples bandeirante
nascido de costas pro mar.
Há muita traição nestas ilhas...
muita armadilha do luar.
Minha esposa é a terra firme...
As sereias estão no mar...(4)

Em fases subseqüentes o mito vai apresentar-se mais diluído, mais abstrato e universal. Ulisses, mais que os outros heróis, persistirá quando o poeta se volta sobre si mesmo e se questiona a respeito da vida e do homem. A atitude reflexiva não vai mais desaparecer da poesia de Cassiano. A partir da década de 60, aproximadamente, seu verso torna-se cada vez mais contido, chegando ao que José Guilherme Merquior chama de "a beleza severa do último estilo dos grandes poetas" (5). Em *Jeremias sem-chorar* (1968). Ulisses e Circe desencontram-se no mundo supersônico:

1.
antes de partir
para a ilha grega
exclamo eu te amo
Circe
porém chego antes
de minha voz

salto o muro do
som
meu eco chega após (6)

No mesmo livro existe outra poesia, denominada "Gramática Visual", em que a imagem de Ulisses aparece superposta à de Polifemo, quando o poeta afirma ser "Um só,/o olho de Ninguém".

Face à insistência com que o personagem homérico se faz presente na obra de Cassiano Ricardo, impõe-se uma pergunta:

por que exatamente Ulisses, e não Aquiles, ou Jasão, ou Hércules é o escolhido? A resposta a esta indagação talvez surja através da análise do poema "Eu no Barco de Ulisses", a seguir. Em *Viagem no tempo e no espaço,* o poeta relata uma entrevista que concedeu a um jornalista a 30 de outubro de 1955. Ao ser-lhe perguntado qual de seus livros preferia, respondeu: "De todos os trabalhos que já publiquei o que maior número de tiragens alcançou é *Martim Cererê.* O que prefiro, entretanto (...) é "Eu no Barco de Ulisses" (7).

2. Eu no Barco de Ulisses

Este poema relativamente longo tem 259 versos e traz o subtítulo "rapsódia em dez fragmentos". Rapsódia, em seu sentido próprio, significava, entre os gregos, partes de cantos épicos, ou cada um dos livros de Homero. Os fragmentos de "Eu no Barco de Ulisses" não são numerados, mas recebem títulos que são:

Visita aos que morreram por nós
Chegada à ilha dos cojubins
Vulcano fabrica o Sol da Terra
Encontra com os dois antropófagos
I-Juca Pirama
Circe em forma de borboleta
Pequena oração aos brutos
O interrogatório
Decisão entre o osso e a flauta
Continuação da viagem

Trata-se de um poema narrativo, como se pode depreender dos subtítulos, e tem um personagem principal, que é o narrador. Este é, de um certo modo, identificável com o autor.

O leitor familiarizado com a obra de Cassiano Ricardo poderá vislumbrar rastros do *Martim Cererê* em "Eu no Barco de Ulisses". O tupi, de presença marcante no primeiro, aqui se apresenta no subtítulo do 5.º fragmento, "I-Juca Pirama" o encontro com Vulcano guarda estreita semelhança com o episódio do Pai do Sol; os dois monstros canibais têm seu contraponto no "sertão antropófago" do Cererê. Também o herói da narrativa demonstra ter nítidos traços de brasilidade. No fragmento refe-

rente ao interrogatório a que o protagonista é submetido ele declara ser índio, não obstante os olhos azuis, ser natural do país de Iracema, e falar o único idioma que contém a palavra "Saudade". No *Martim Cererê* os heróis, que são os bandeirantes, são mestiços, alguns como o personagem do poema em questão, moreno de olhos garços.

O poeta tocador de flauta. Imagem que representa o protagonista, admite várias conotações, que vão desde a lenda de Anfion de Tebas, o qual, apenas com o som de seu instrumento, ergueu as sólidas muralhas da cidade, até o jabuti do folclore brasileiro, que é capaz de vencer pela sagacidade todas as feras da floresta. Esta última conotação parece prevalecer sobre as demais, visto que o jabuti e Ulisses partilham da mesma característica essencial, que é a astúcia.

Considerando que "Eu no Barco de Ulisses", além de ser longo e de feição narrativa, não é dos poemas mais conhecidos do autor, faz-se oportuno trazer uma síntese de seu conteúdo, parte por parte.

Síntese do Poema
Visita Aos Que Morreram Por Nós

Depois de passar por várias terras, entre as quais o país dos lotófagos, o navio negro de vela branca ruma à região cimeriana, onde tudo é treva, e onde se localiza o país dos mortos. Aí estão todos os mortos em vigília, à espera da aurora. O poeta toca sua flauta de osso e os mortos, julgando tratar-se do esperado amanhecer, erguem-se e falam, queixando-se de seu desassossego. Não conseguem dormir os que morreram por nós nos cenários de batalha da Europa, Pacífico e da Coréia, porque as guerras não cessam e porque, como conseqüência, as fronteiras de seus respectivos países dançam nos mapas.

Chegada à Ilha dos Cojubins

O poeta e seus companheiros de viagem, trinta sátiros seguem viagem e aportam no lado oriental de uma grande ilha onde só existe sol, e seus habitantes anseiam pela noite.

Vulcano Fabrica o Sol da Terra

Na ilha dos cojubins encontram Vulcano fabricando um refulgente sol de cem pétalas, o Sol da Terra. O seu fulgor é tamanho que transforma em ouro tudo que está a seu redor. Seria esta a aurora esperada por tantos que tombaram sem vida? O Sol da Terra brilha, qual pássaro de fogo enjaulado, esperando a hora.

Encontro Com os Dois Antropófagos

Na linha que divide os dois hemisférios, o narrador se defronta com dois gigantes idênticos, indistinguíveis, um mágico e um mecânico, filhos da noite e do sol. Chamam-se Belfulgor e Fulgobel. O narrador convoca, então, Tirésias, Circe e outros adivinhos para ajudá-lo a sair do impasse, vez que não se sente capaz de optar por nenhum dos dois antropófagos.

I-Juca Pirama

Angustiado frente aos gigantes, o poeta reconhece que qualquer opção que faça será inútil, pois que está de antemão condenado. Sente-se prisioneiro e réu de um crime que não cometeu e que, não obstante, deve confessar e expiar.

Cresce Em Forma de Borboleta

Comparados aos monstros modernos, os de antigamente são inofensivos, graciosos. Estão foragidos nos bazares e nos coloridos livros de histórias infantis. Como, desde os mais remotos tempos, as feras se deixam amansar ao som da música, o protagonista lembrou-se de tocar uma melodia em sua flauta de osso. Ao perceber, porém, a presença de uma borboleta azul, colheu um ramo de árvore e com ele disfarçou a flauta que trazia na mão.

Pequena oração aos brutos

Dirigiu, então, a palavra aos dois, procurando ser sutil. Contou-lhes que era filho de um caçador antropófago, que havia devorado muitos monstros. Argumentou que talvez entre esses monstros estivessem os pais dos dois gigantes, de maneira que,

devorando o poeta, se arriscariam a comer a própria carne. Considerou também que não convinha a dois monstros terríveis devorar um ser puro, ingênuo, lírico e democrático, pois poderia com eles acontecer o que se passou com o elefante que comeu um rouxinol e começou a gorjear.

O interrogatório

Diante disso, os dois ficaram apreensivos, temerosos de perderem a ferocidade, e procederam a um interrogatório, perguntando a procedência, identidade e língua do narrador.

Decisão entre o osso e a flauta

Enquanto eles verificavam os documentos, o poeta jogou sua flauta entre ambos, que se tracaram, quais cães disputando um mesmo osso. A flauta, enquanto isso, abandonada durante a briga, pôde ser recuperada, e o herói fez-se ao mar outra vez com seus trinta egipãs.

Continuação da viagem

Prossegue a viagem incessante em busca da sonhada aurora, que todos, vivos e mortos, desejam, mas ninguém sabe onde se encontra.

Cassiano e Homero — um confronto

Mesmo um leitor desavisado percebe de imediato que Cassiano Ricardo construiu deliberadamente seu poema sobre a *Odisséia*. O próprio título, bem como a classificação de rapsódia, denotam essa intenção do autor. Tentar-se-á estabelecer elo entre as duas obras, passo por passo, detectando semelhanças e diferenças entre elas, a começar pelos personagens.

Personagens

"Eu no Barco de Ulisses" abre-se com os seguintes versos: "A nau pintada de preto, a vela como a asa de um cisne, no anil-marinho, lá fomos, agora, a buscar outra terra. (v.1-2)"

É clara a semelhança com a epopéia homérica: o herói faz-se ao mar com seus companheiros com o intuito de buscar novas paragens. Jung chama a atenção para o fato de que os heróis são quase sempre viajantes, pois viajar é uma imagem da aspiração, do desejo nunca saciado que em nenhum lugar encontra seu objeto (8). Além de viajante e marinheiro, ambos os protagonistas se identificam por serem os narradores de seus próprios

feitos. "Eu no Barco de Ulisses" assemelha-se não à *Odisséia* toda, mas a episódios da segunda parte, quando Ulisses, instado pelo rei da Feácia, relata suas aventuras retrospectivamente. Nessa parte da epopéia, portanto, a narração se faz na primeira pessoa, como é também o caso do poema de Cassiano Ricardo.

Com relação às características do herói mítico, Susanne Langer, em sua *Filosofia em nova chave*, observa: "...Por não ser o sujeito de um devaneio egocêntrico, mas um sujeito maior que qualquer indivíduo, o herói mítico é sempre tido como sobre-humano, ainda que não inteiramente divino (9)."

Na genealogia dos heróis gregos temos, como norma, descendentes de deuses. Tal acontece com Aquiles, Hércules, Teseu, e muitos outros. As virtudes, a beleza física, o vigor, a sabedoria são qualidades recebidas por benevolência divina. Ulisses não foge à regra. Segundo a lenda, teria sido, pelo lado paterno, descendente do próprio Zeus; pelo lado materno, de Hermes. Ou, conforme outras versões, apenas descendente de Hermes, mas este, por sua vez, é filho de Zeus. Esta gênese do herói explica, em parte, a ambivalência do caráter flagrante em toda a narrativa, pois que o pai dos deuses simboliza a justiça, e o mensageiro, a astúcia.

À primeira vista, o narrador do poema de Cassiano nada tem de sobre-humano para que se possa caracterizá-lo como herói mítico. Parece ser um homem comum, e tal é a impressão que se tem no fragmento do interrogatório: "Quem és tu?" me perguntaram. "Mostra-nos tua caderneta de identidade, uma prova, qualquer, de que tu és mesmo. Mostra-nos onde está escrito: "tem olhos azuis, cor morena". (v. 222-4)"

O excerto acima, além de ironizar a mentalidade burocrática de nossos tempos, contrasta com o clima de extrema credulidade, da *Odisséia*, onde Ulisses se apresenta por diversas vezes com biografias falsas, sendo aceito com a maior naturalidade.

Voltando ao personagem ricardiano, no início do poema ele narra ter passado pelo "branco país dos lotófagos / e o do Cavalo em Flor" (v. 3-4). O país dos lotófagos pode ser encontrado em Homero, é a ilha do olvido, onde seus habitantes comem a lótus e se desligam da realidade. O país do Cavalo em Flor não faz parte da epopéia, e nisto reside uma importante causa para considerarmos o narrador como super-humano. Com efeito, que poderia ser o Cavalo em Flor? Considerando a preferência que o poeta tem por determinados personagens mitológicos, como se

viu anteriormente, pode-se supor que seja Pégaso, o cavalo alado A substituição das asas por corola se dá a partir de uma semelhança no plano visual, pelo movimento que produz a ilusão de forma circular das asas. É sabido que Pégaso foi dado às musas por Apolo, deus protetor das artes e da poesia. Também é conhecida a lenda de que, com um coice, o cavalo alado fez brotar a fonte, depois conhecida por fonte de inspiração — quem dela bebesse sentiria o sopro poético em si. Aliás, Cassiano Ricardo alude a este episódio em *Jeremias sem-chorar*, no poema "Pequeno canto ex-ótico":

Um coice
de cavalo
no comício, ao
invés de fazer
brotar a fonte,
no monte,
me fez secar
a fonte
da mágoa. (10)

Por conseguinte, pode-se concluir que o narrador é poeta, porque visitou a morada das musas, ou, como ele diz, o país do Cavalo em Flor. A mesma idéia é reforçada quando menciona o fato de ser um tocador de flauta. Conforme já ficou expresso em outra parte deste estudo, esta é uma imagem que admite diversas interpretações, por causa das várias personagens que se lhe podem associar. Em primeiro lugar, podemos identificar o tocador de flauta com a figura do pastor árcade, numa conotação de inocência, ingenuidade. Na mitologia grega, existem Pã, Anfion e Orfeu, todos os quais têm na flauta poderes sobrenaturais. Assim, outra conotação possível para o instrumento é a magia. No folclore brasileiro, a analogia se fez em termos de malícia, na figura do jabuti. Portanto, o tocador de flauta se reveste das características de inocência, magia e galhofa, e não é esta a posição dos poetas? "Lembrei-me, então, de tocar, na flauta que trazia comigo, uma canção sonorosa, uma ária — a do cravo e da rosa — pra despertar-lhes no peito um instante, talvez, de ternura (v. 165-7)".

Se admitirmos que o narrador é poeta, neste caso, dentro da visão homérica, teremos de considerá-lo também sobre-humano, ficando ele assim caracterizado como herói mítico. Com

efeito, para os gregos antigos, os poetas e os adivinhos formavam uma classe superior à dos simples mortais, embora não estivessem na mesma categoria dos heróis e dos deuses. O dom da adivinhação e da poesia eram considerados como legados dos deuses a serem escolhidos. Diz-se, por exemplo, de um poeta, na *Odisséia,* que "obteve dos deuses poder de deleitar-se com a música, / como lhe pede o furor, que no peito a cantar o estimula" (Od. VIII, 44-7).

Passaremos agora a considerar os pontos de convergência das personalidades dos dois protagonistas. Ulisses é proverbialmente conhecido por sua prudência e astúcia. A primeira levava-o a adotar identidade falsa cada vez que se encontrava em terra estranha e a segunda salvou-o de inúmeros perigos. A passagem da fuga da ilha dos ciclones (*Odisséia,* canto IX) bem ilustra a sua sagacidade. A astúcia do poeta revela-se nas conversações que manteve com os gigantes, por exemplo, quando os convence a não devorá-lo, para não se contaminarem de ternura, lirismo e democracia: "O vós, que sois os heróis da selva, nunca ouvistes falar na história do elefante, o estúpido, que comeu um rouxinol e começou a gorjear como se fosse um pássaro ao sol?" (v. 209-11)

A prudência é um atributo que sempre acompanha a sagacidade. O protagonista de "Eu no Barco de Ulisses" demonstra esta qualidade no fragmento "Circe em forma de borboleta," quando, estando prestes a tocar uma música em sua flauta, muda de idéia, e esconde o instrumento:

> Mas, não toquei minha flauta! Ao contrário. A escondi com mão cauta.
> num ramo de flor que colhi, por causa de uma azul borboleta
> que começou a dançar, que era azul mas devia ser preta.
> Não, não toquei minha flauta. Escondi-a, mas por simples cautela. (v. 173-6)

O personagem de Homero, ao longo de toda a epopéia, preocupa-se com seu destino individual, ora esperançoso, ora desalentado. O poeta já apresenta uma consciência coletiva, distinta, pois, da consciência individual de Ulisses. Ao defrontar-se com os antropófagos, sente-se de antemão condenado, num estado de espírito muito semelhante ao do herói grego em certas situações. Porém, percebe que o perigo e a injustiça não atingem somente

a sua própria pessoa, mas a toda a humanidade que ele representa:

> Que serei eu suicidando-me mas ressuscitado em seguida e reposto, eu, mas com outro rosto, no tablado da vida, para outra morte, que não será minha mas a que, por lei, será morrida por mim, e morrida em feroz dicionário? Eu enfeitado com as plumas de uma confissão que não fiz? (v. 150-4)

Quem ler a *Ilíada* e a *Odisséia* terá a nítida impressão de que não cabe ao homem decidir coisa nenhuma acerca de sua vida e de suas ações. Os deuses dirigem os ventos que impelem as naves, armam tempestades, criam ilusões, modificam a aparência das pessoas, estabelecem vencedores e vencidos nas batalhas, colocam obstáculos sobre obstáculos à frente da marcha dos heróis. A Itália, principalmente, se assemelha a uma partida de xadrez, onde os personagens envolvidos são as peças, e os jogadores são os olímpicos. Ulisses recebe o auxílio de Atena em todos os momentos de sua desastrada volta ao lar, e, ignorante da presença da deusa, ilude-se pensando que ele mesmo está sendo o autor de seu destino. Os cantos I e V da *Odisséia* iniciam com cenas idênticas, concílio dos deuses no Olimpo com o propósito de decidirem se vão ou não permitir o regresso de Odisseu. Na poesia de Cassiano Ricardo, o protagonista tem a liberdade de opção, mas é uma liberdade relativa, porque inútil:

> ...dois monstros nos surgem (...)
> um pelo lado esquerdo, outro pelo direito, e assim nos forçam
> a escolher entre dois lírios, ou entre duas bombas atômicas! (v. 161-4)

Nereu Corrêa, estudioso de literatura e admirador de Cassiano, comentou, a respeito do poema:

É de observar-se a sutil ironia que emerge do substantivo "lírios" e o impacto decorrente dessa não obstante trágica opção. Na textura do poema... se enlaçam o humor, por vezes macabro, a sátira, a malícia e o sarcasmo, a gratuidade lírica irrompendo no patético, o espírito faceto contracenando com o trágico:

De fato, há uma terrível ironia em contrapor flores a bombas, ainda mais que lírios conotam pureza, por um lado, e também morte, pois é flor tradicionalmente associada a enterro.

Na *Odisséia,* Ulisses inicia sua viagem de regresso com seus companheiros de campanha, que são soldados, ao mesmo tempo que marinheiros. Em geral refere-se a eles como "sócios". Cada aventura nova reduz progressivamente o número deles, até que a imprudência de abaterem os bois do Sol aniquila a todos, com exceção do herói, que alcança seu destino final de conformidade com o que predissera o adivinho:

> Se as (= reses) lesardes, então, desde já te anuncio a ruína dos companheiros, bem como da nave; conquanto te salves, hás de voltar muito tarde, com perda de todos os sócios, em nave estranha, indo em casa encontrar infinitos trabalhos. (Od., XI, 112-5)

O herói de "Eu no Barco de Ulisses", não perde seus companheiros durante a viagem, mas ele é tão solitário quanto o personagem grego, porque seus companheiros não são humanos, são sátiros: "E (a nau pintada de preto, a vela como a asa de um cisne) lá me fui eu, com os meus trinta egipãs, companheiros de viagem (v. 50-1)".

Os personagens homéricos pertencem a duas esferas distintas, a humana e a divina, a ação transcorre igualmente na terra e no Olimpo. O destino de Ulisses obedece aos caprichos de Atena, sua deusa protetora, e de Posido, seu opositor. Muitas vezes os personagens humanos queixam-se de que todas as dores provêm dos "deuses eternos". Estes, por sua vez, pensam o contrário, como diz Zeus: "Caso curioso que os homens nos culpam dos males que sofrem! Pois, dizem eles, de nós lhes vão todos os danos, conquanto contra o Destino, por próprias loucuras, as dores provoquem. (Od. I, 32-4)"

Cassiano Ricardo não menciona nenhuma deusa interferindo diretamente no curso da ação, mas seu personagem, angustiado frente aos dois monstros, não se decide por nenhum deles, e imagina outras situações semelhantes que seria capaz de solucionar:

...Se me indagásseis
o que prefiro enfrentar, entre as duas máquinas terríveis
(a máquina de fazer chorar e a outra, de fazer rir)
eu saberia, por certo, como decidir entre as duas.
Porque passei, já, por elas, tomado de choro ou de riso.
A isso já me obrigou o nefasto desígnio dos deuses.
(v. 102-7)

Evidentemente ele está se referindo à utilização de gás lacrimogêneo e hilariante, armas eficazes para dissolver manifestações populares. Assim como Ulisses enfrenta situações críticas contra sua vontade e sem voz ativa para alterar o decurso dos acontecimentos, também o poeta se vê constrangido a "chorar lágrimas inverídicas" (como diz em outros poemas) por decisão de forças superiores.

O canto XI da *Odisséia* narra a ida de Odisseu ao Hade, o escuro país dos mortos, junto à "cidade dos homens Cimérios, que se acham sempre envolvidos por nuvens espessas" (Od. XI, 15-6). O primeiro fragmento *"Visita aos que morreram por nós"*, repete a cena, com alguma variação:

> Vamos, agora, ao (país) dos mortos, longo da cimeriana região, onde os homens suplicam o sol. Por aí haver só noite e ser tudo, uma treva perene.
> Os que morreram por nós, entre tantos que aí se reúnem são os que falam mais, por não terem dormido até hoje.
> (v. 4-8)

Homero narra o ritual necessário para que os mortos se aproximem dos vivos e possam falar. Ulisses imola animais e, somente quando o espectro bebe um pouco do sangue da vítima, cobra voz para se expressar. Assim, o herói escolhe entre os mortos aqueles que deseja ouvir, e só a estes permite aproximar-se do sangue. Em "Eu no Barco de Ulisses" eles se levantam de seus leitos quando escutam "a ária do cravo e da rosa" (v. 9) tocada pelo poeta em sua flauta de osso. Todos eles têm a mesma reclamação a fazer: "...morremos lutando por uma manhã luminosa e feliz e aqui estamos no escuro, e vocês continuam no escuro aí fora. Onde a sonhada aurora? (v. 13-5)"

Temos, neste poema, trevas dentro e fora do Hade, ao passo que na *Odisséia* os mortos não esperam a aurora, parece-lhe na-

tural que a luz pertença ao mundo dos vivos. Ulisses convoca para falar somente personagens ilustres, como Terésias, alguns heróis da *Ilíada,* e numerosas mulheres, tais como Tiro, Antiopa, Alcmena, Megara, Leda, e outras, quase todas genitoras ou descendentes de grandes heróis da mitologia grega. O personagem de Cassiano, contudo, ouve as queixas de soldados mortos nas últimas guerras, indivíduos anônimos que tombaram longe de suas pátrias:

> Aqui se encontram sepultados
> os que morreram nas ilhas do Pacífico; os que morreram
> em Berlim; os que ficaram dançando no chão da Indochina;
> os soterrados nas minas; os que, pra não serem comidos
> pelos abutres, tiveram de ser enterrados na areia;
> afinal, todos os mortos que nunca tiveram sossego.
> (V. 27-32)

O adivinho Tirésias e a feiticeira Circe têm papel importante no retorno de Ulisses. São eles que o previnem dos perigos, indicam soluções e fazem prognósticos acerca do futuro do herói. Circe envia-o ao Hade, tomando as providências necessárias para que a missão seja bem sucedida, fornecendo alimento, vinho, roteiro e ventos favoráveis. Também é ela quem ensina a Odisseu como proceder ao ritual de convocar os mortos. Tirésias, que conversa com ele no país dos mortos, confirma os perigos que Circe já predissera, e que seriam inevitáveis, que são a estreita passagem entre Cfila e Caribdis, as sereias e a ilha dos bois do sol. Ambos, Circe e Tirésias, também se acham presentes no poema de Cassiano, com papel de conselheiros. No fragmento "Encontro com os dois *antropófagos*", o poeta, sem saber qual dos dois monstros teria razão, pede auxílio, exclamando:

> "Vinde, ó Tirésias, ó Circe, e todos os demais adivinhos".
> Uns pelo lado esquerdo, outros pelo direito: chamei todos.
> E perguntei-lhes, então, com palavras aladas, qual a solução que me davam. (v. 94-7)

Circe é uma figura ambivalente, tanto em Homero quanto em Cassiano. Na *Odisséia* ela se compraz em transformar em animais os marinheiros que desventuradamente aportam em sua

ilha, e metamorfoseia em porcos muitos dos companheiros de Ulisses. Por artes de Hermes, o herói torna-se invulnerável aos feitiços dela, e, daí por diante, ela muda o comportamento de bruxa para o de fada. Esta mudança de atitude, contudo, deixa uma margem de desconfiança, o seu lado perverso sempre está na iminência de ressurgir. Por isso Ulisses sempre age com extrema cautela em seu relacionamento com a feiticeira. O personagem de Cassiano Ricardo tem a mesma atitude, como se viu na passagem *Circe em forma de borboleta,* ao esconder a flauta de osso com um ramo em flor. Neste particular, é interessante notar a sutil alusão ao capítulo XXI das *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* No romance de Machado de Assis, o narrador conta que matou uma borboleta inocente apenas porque ela era preta, e conclui dizendo que, para sua salvação, ela deveria ter sido azul. Em "Eu no Barco de Ulisses" a imagem se apresenta invertida. Circe é a borboleta, "que era azul, mas devia ser preta". (v. 175)

Entre os personagens mais significativos do poema ricardiano estão os dois gigantes antropófagos, chamados Belfulgor e Fulgabel, idênticos na aparência, com a única distinção de um ser "mágico, outro mecânico, ambos filhos da Noite e do Sol" (v. 84). Susanne Langer observa:

"O ogre, o dragão, o feiticeiro são figuras intrigantes nas tratradições fada-lórica. Ao contrário do herói, são usualmente seres antigos, que perturbaram a terra durante muitas gerações (...) têm malefícios armazenados contra os outros e hábitos extremamente maus, em geral de feição canibalesca. Suas crônicas são meramente sugeridas na história que se apressa em continuar com as aventuras do herói".

O poeta adverte que os dois monstros não eram Cila e Caribdis, mas dois gigantes modernos. Mais adiante, ele exclama "Ah! como são graciosos agora, esses monstros de outrora." (v. 160), deixando bem nítido que o cotidiano de hoje tem perigos mais terríveis que os narrados por Homero. Os gigantes assemelham-se até no nome, que é o mesmo, invertidos os elementos: bel (de bélico) x fulgor (de explosão) formam Belfulgor e Fulgobel. Significativa também é a aparição de ambos, que se faz "um pelo lado esquerdo, outro pelo direito" (v. 164), conotando as duas superpotências mundiais. "Gog e Magog", de *Jeremias sem-chorar* retorna a mesma imagem, de forma mais

clara, e em outro contexto verbal, realçando a mútua desconfiança que reina entre os dois:

> Magog pergunta a Gog:
> por que, no teu laboratório féerico hemisférico
> não páras de fabricar abismos?
> Gog responde: se quiseres
> que eu pare, pára tu primeiro.

Gog e Magog, de acordo com a Bíblia, foram os dois últimos gigantes que habitaram a face da Terra. A escolha destes nomes revela a intuição do poeta a dizer que estamos no fim de uma era. Os gigantes de "Eu no Barco de Ulisses", trazem em seus nomes a noção de que o final será trágico, num "fulgor bélico".

Outros monstros são mencionados pelo narrador. A "terribilis dea" que impede os mortos de terem sossego:

> Há uma mulher com cabelo de fogo, a "terribilis dea" dançando como a princesa egípcia. Qual agora a cabeça que ela pediu ao tetrarca? Não é Salomé, mas quem é a mulher que dança, aí fora, e jamais nos permite dormir? (v. 34-7)

O contexto dá a entender que se trata de uma personificação da guerra. Concorre para esta interpretação o detalhe dos "cabelos de fogo", pois que fogo conota violência e destruição. O terceiro fragmento, "*Vulcano fabrica o sol da terra*", traz uma imagem semelhante no sol que o ferreiro está fabricando:

> E entre mil e um maquinismos, e muito mais surdo que absurdo.
> O Sol da Terra já brilha, qual grande pássaro de fogo
> dentro da jaula, esperando que os homens lhe digam: é a hora. (v. 74-6)

Este "sol final" (v. 63), "ambicionada estrela adiada sempre, ou apenas fogo" (v. 69-70) pode bem ser visto como a bomba atômica. *Jeremias sem-chorar* mais uma vez repete o esquema: "As feras de fogo estão sendo amestradas nos gabinetes de física nuclear".

Como já se afirmou, o episódio de Vulcano lembra muito o Pai do Sol, de *Martim Cererê,* principalmente no aspecto da metamorfose que se opera. Contudo, se na obra de 1928, ouro, dourado, louro, de fogo, e adjetivos semelhantes conotavam riqueza e esplendor, depois do lançamento da bomba atômica, na época descrito como "uma grande bola de ouro" que se ergue nos céus, formando um cogumelo, passam a conotar destruição, ameaça atômica, guerra. Daí a superposição de dois elementos conotativos à palavra "aurora", de esperança e destruição devido à tonalidade dourada que caracteriza o céu ao amanhecer:

> Qual a aurora que um dia
> resolverá nossa angústia, desde que seja
> simplesmente e, apenas, fogo? ou que não seja universal e que, por último,
> não signifique, também, o amanhã,
> sendo apenas manhã?
> (v. 70-3)

No mesmo fragmento aparece Vulcano que, como é sabido, pertence à família dos deuses olímpicos. No poema de Cassiano Ricardo ele não tem a atuação esperada de um deus numa epopéia. Se o classificássemos, deveria ser incluído antes entre os mágicos ou os monstros. Monstruoso na aparência, "sórdido ferreiro que tem as mãos de ferrugem vermelha, os cabelos acesos" (v. 59-60) e mágico porque fabrica um sol que tudo transmuda em ouro.

Localização no Tempo

Tanto a *Odisséia* como "Eu no Barco de Ulisses" têm a sua ação desenrolada no período de pós-guerra. A primeira depois da guerra de Tróia, e a rapsódia, no período que segue a Segunda Grande Guerra. Homero nos fornece a indicação de tempo nos primeiros versos de sua epopéia: "Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dês que esfez as muralhas sagradas de Tróia. (Od. I, 1-2)".

O poeta paulista indica a época em que a ação transcorre, ao dar voz aos mortos, no primeiro fragmento do poema. Como

se verificou em excerto anterior, os mortos diziam ser os sepultados em Berlim, nas ilhas do Pacífico, na Indochina e na Coréia. Enfim, todos os sacrificados nas grandes hecatombes do nosso século.

Localização no Espaço

O tradutor da *Odisséia* no Brasil, professor Carlos Alberto Nunes, aludindo ao caráter universal do tema dessa obra notável, observa que a ação da epopéia se passa em toda a parte e em parte alguma. Curioso, neste aspecto, é que em vão se tentou traçar em mapas o trajeto de Ulisses. Tem-se a impressão de que as pistas geográficas que Homero fornece são acuradas, vai-se ver, são contraditórias, ou descrevem regiões inexistentes, seja em cartas recentes ou modernas. A segunda parte da *Odisséia,* o relato de Ulisses, traz o mesmo tipo de cenário da poesia de Cassiano: o mar, ilhas e a região dos mortos. O regresso do herói se processa numa alternância de água e terra, num percurso por mar entremeado de breves intervalos em ilhas. Ulisses aporta na ilha dos lotófogos, no dos ciclopes, na ilha eólia, na Lestrigônia (correspondente à Sardenha, provavelmente), na ilha Eéia da feiticeira Circe, na Agígia de Calipso, na ilha dos Fosócios, e por fim chega à sua própria pátria, a ilha de Ítaca. Na oposição terra-água conotativa da dicotomia permanência-transitoriedade prevalece a terra, ou a permanência, visto que a ação termina na chegada à Ítaca.

"Eu no Barco de Ulisses" inicia e termina no mar:

> A nau pintada de preto, a vela como a asa de um cisne,
> no anilmarinho, lá fomos, agora, a buscar outra terra.
> (v. 1-2)
> ...nós, os vivos, iremos de novo buscar (a aurora) aqui fora,
> de céu em céu, por todo o oceano de safira e de iodo, mas como cegos, porque ninguém sabe, até hoje, onde mora.
> E o dia inteiro, lá fomos rasgando um azul furtador, até alto mar, perseguidos, então, por um disco voador.
> (v. 255-9)

Assim, se a ação do poema de Homero se desenrola em círculo, o protagonista chegando ao final ao seu ponto de par-

tida, já o mesmo não sucede com a rapsódia de Cassiano. Nesta, o personagem navega por várias terras, o país dos lotófagos, o do Cavalo em Flor, a ilha dos cojubins, o país dos mortos, mas no último verso, como se viu no excerto transcrito, ele continua no mar. Ou seja, o poema termina no mar porque não termina. O objetivo, o de encontrar a aurora, não foi atingido, a ação precisa prosseguir, por isso há pouco se disse que o mar poderia representar a transitoriedade, e a terra a permanência.

Atmosfera

Em primeiro lugar, é preciso que se considere o significado de atmosfera em literatura. Atmosfera (*mood,* em inglês) consiste num determinado clima emocional que reveste um texto literário. Este clima muitas vezes pode ser traduzido por um ou mais adjetivos e pode ser o mesmo em toda uma obra, ou transformar-se de acordo com os propósitos que o autor tem em mente. Uma série de elementos formais concorrem para que se obtenha a atmosfera desejada em um texto, incluindo a predominância de timbre, ritmo da frase, escolha do vocabulário e a gama de conotações que ele comporta, registro de linguagem escolhido, seleção de imagens (visuais, auditivas, bizarras, contidas, etc.), e outros elementos. Quer dizer, o clima de um poema é construído a partir de todos os componentes de linguagem utilizados pelo poeta, harmoniosa e coerentemente. O todo obtido faz com que o leitor "sinta" a composição como jocosa, ou mágica, ou melancólica, ou solene, ou seja qual for a atmosfera que o autor lhe imprimiu.

Conforme estamos constatando desde o início desta despretensiosa análise, a *Odisséia* e "Eu no Barco de Ulisses" têm muitos pontos de convergência. Observemos, agora, ambos os poemas com relação à atmosfera, no tocante à narração propriamente dita e à atitude comportamental do protagonista dentro da narrativa.

Se pretendermos distinguir de maneira sucinta as duas obras quanto à atmosfera que envolve a narração, podemos dizer que o poema de Homero se desenvolve num clima realista e o de Cassiano, num clima mágico. Talvez cause estranheza o adjetivo realista numa epopéia, principalmente na *Odisséia,* tão

cheia de deuses e de monstros. Octavio Paz, poeta e crítico, contudo adverte:

"A verdadeira épica é realista (...) esta realidade é composta de uma mescla do mítico e do humano, de modo que o trânsito do cotidiano ao maravilhoso é insensível".

No poema épico, em outras palavras, a aparição de seres divinos ou monstruosos nada tem de extraordinário, parece perfeitamente natural para os personagens envolvidos. Por exemplo, quando Ulisses desembarca na ilha Eóia, manda alguns marinheiros à frente para entrar em contato com os moradores da região. Ora, acontece que lá só havia Circe, a feiticeira, as ninfas suas aias, e animais, que eram pessoas enfeitiçadas por ela. Como de costume, ela transformou os emissários em porcos. Avisado disso, o herói dispõe-se a ir resgatar seus amigos, e, ao dirigir-se à morada da deusa, é abordado por Hermes:

> ...quando estava no vale sagrado e do grande palácio me aproximava, de Circe que todas as plantas conhece, Hermes me veio encontrar, o imortal que o bastão de ouro leva —
> — antes de a casa chegar — na figura de um moço radiante a quem o buço começa a apontar na sazão mais graciosa.
> Da mão me toma e, falando, me disse as seguintes palavras (Od. X, 276-81).

Como se percebe no excerto, não há explosões, fumaça, cheiro de incenso, tremor de terra, nem nada semelhante para criar um clima de temor ou respeito diante da divindade. Não existe sequer surpresa de Parte de Odisseu. A naturalidade no relacionamento homem-deus se repete ao longo de todo o poema, constituindo o que Octavio Paz tão bem chamou de insensível "trânsito do cotidiano ao maravilhoso". "Eu no Barco de Ulisses" denota ser um poema dos tempos atuais, como vimos. Nisto difere essencialmente da épica de Homero, pois que no mundo de hoje os deuses já não descem mais do Olimpo em nosso auxílio, e ninguém mais crê que tal seria possível. O dia-a-dia nos brinda com surpresas, nem sempre lúdicas nem sempre agradáveis. A atmosfera hoje é de magia, e Cassiano, no poema que ora se analisa, previne o leitor de que "o mágico é irmão do trá-

gico" (v. 86). No texto, a atmosfera é criada principalmente pelas imagens dos egipãs, companheiros de viagem do protagonista, pela flauta e suas conotações; pela figura caricaturesca de Vulcano e a incrível metamorfose que o seu Sol da Terra opera; e pela inclusão de um disco voador, no verso final da rapsódia. Os vilões da história, os dois gigantes antropófagos, também têm sua parcela na criação do clima de magia, não por serem monstros, mas por serem idênticos, criando uma situação de perplexidade para o poeta, que descrê de seus olhos:

> ...dois Gigantes modernos, dois monstros de igual estatura,
> um mágico, outro mecânico, ambos filhos da Noite e / do Sol.
> E tão iguais que seria impossível distinguir, entre / os dois,
> qual o mecânico, qual o mágico. A hora é de confusão maravilhosa, de tão perfeita... (v. 82-6)

Com relação à atitude comportamental do herói, também difere a *Odisséia* de "Eu no Barco de Ulisses". Odisseu é geralmente descrito como "paciente" ou "sofrido", e se mostra conformado com os caprichos dos deuses:

> Ontem, após vinte dias, salvei-me do mar cor de vinho
> Todo esse tempo, trouxeram-me as ondas e as atras procelas desde a ilha Ogigia. Afinal, arrojou-me um demônio e a estas plagas,
> para sofrer, porventura, mais dores. Não creio que estejam para acabar-se, que os deuses, por certo, outros males me aprestam. (Od. VI, 170-4)

Não há rebeldia por parte do herói, parece-lhe normal que os deuses decidam sua vida e lhe inflijam tantos males quantos quiser.

O protagonista do poema de Cassiano não se mostra assim tão conformado diante das vicissitudes que tem de enfrentar. Ao mencionar suas desventuras passadas, seu tom vai da leve ironia ao mais amargo sarcasmo:

já passei por elas, (máquinas) tomado de choro ou de riso.
A isso já me obrigou o nefasto desígnio dos deuses.
Já chorei pedras em vez de lágrimas: também já me ri
por decreto; acordei rindo, uma vez, entre rosas cirúrgicas.
E eu saberia dizer qual dessas máquinas me doeu mais
(v. 106-10)

O fragmento que mostra o personagem argumentando o seu favor frente aos dois monstros, denomina-se significativamente "I-Juca Pirama". Há muita ironia por detrás deste título — primeiramente, porque lembra o poema indianista famoso, da época romântica, transportado para uma situação nada romântica; depois, o sentido da frase tupi seria "aquele que deve morrer", ou seja, aponta para a inutilidade do poeta contestar, quando está de antemão condenado. Ele deixa transparecer seu inconformismo no início do fragmento:

Outras perguntas me vieram à mente, imediatas e rubras.
como as que, sob o furor de algum vinho, alvoroçam a gente
Onde uma noite mais densa? uma condenação mais vazia
que a do forçado a esta opção que o próprio Zeus não poderia contornar? (v. 119-23)

Temática

Ainda que Ulisses seja conduzido por Atena, ainda que Poseido agite os mares com violência para destruí-lo, a *Odisséia,* no fundo, é um poema que exalta a liberdade de ação e decisão do homem com respeito aos seus próprios caminhos. Todo o tempo o herói age como se pudesse contar apenas consigo mesmo, ignorando que conta com a custódia invisível da deusa amiga. A liberdade é a grande tônica da civilização grega, como bem observou Octavio Paz:

"Para o grego, o homem forma parte do cosmo, mas sua relação como o todo se funda em sua liberdade. Nesta ambivalência reside o caráter trágico do ser humano. Nenhum outro povo investiu com semelhante ousadia e grandeza a revelação da condição humana".

"Eu no Barco de Ulisses" clama de forma ainda mais veemente contra a negação à liberdade que se verifica em nossos

dias. Mais que isso, denuncia um crime maior que se pratica contra o homem, que é negar-lhe até mesmo o direito à esperança: "Mas como optar entre vós ambos, se me suprimistes, no coração (suprimindo-o) essa árvore de pomos dourados?"

(v. 130-1)

Todos os fragmentos que se detêm no defronto poeta-monstros são um clamoroso brado contra as injustiças do mundo moderno, onde o homem assume o papel dos velhos deuses épicos para perseguir e oprimir seu irmão, sem dar-lhe oportunidade de se defender das acusações:

> Como quereis, finalmente, que eu me defenda se me sinto
> um prisioneiro? Se sou obrigado a dançar, tendo à frente,
> um cocar rubro que aí fareis pôr pelos vossos verdugos? (...)
> (Triste, enfeitado com as plumas de uma confissão que
> não fiz)
> Que serei eu, forçado a defender-me, a cabeça metida
> sob as prismáticas penas de uma confissão que não fiz?
> (Que adiantará defender-me se estou de antemão
> condenado?)
>
> (v. 137-9; 146-9)

Sentimentos tais como a ternura, o lirismo e o anseio democrático são indesejáveis no contexto onde Belfugar e Fulgobel dominaram. Tentando dissuadi-los de o devorar, o protagonista do poema de Cassiano Ricardo argumenta:

> Se o alimento é que faz as criaturas cordiais ou cruéis, meu
> coração não será, com certeza, o alimento indicado
> ... por que é ele um coração
> tão cheio de ternura humana e de cordial democracia,
> que perderíeis a vossa riqueza, que é o serdes ferozes.
>
> (v. 200-4)

Ao identificar-se, afirma ter vindo "do país onde mora Iracema, a dos lábios de mel" (v. 218) e falar a única "língua em que existe uma palavra, saudade" (v. 221). Ambas as respostas provocam imenso riso de parte dos gigantes, insinuando desta maneira o autor que hoje o lirismo não tem mais razão de ser, é caduco e risível.

Outro aspecto da temática da *Odisséia* é que o herói está sempre empenhado em uma luta desigual: contra os monstros Cila e Caribdis, os ciclopes, contra os lestrigões antropófagos, contra as fatídicas sereias, em situações isoladas; e, todo o tempo, contra o mar e o deus marinho. Que é de um homem que tenta resistir à força de seres sobrenaturais, divinos, e à própria natureza? Também o poeta da rapsódia se vê colocado em situação de desigualdade, defrontando-se com os canibais, e, como Ulisses, só consegue se salvar pelo que tem mais humano e que escapa a seus opositores, que é a imaginação criadora.

É interessante observar, nas duas obras, que os monstros pertencem a algum lugar, e de lá não se afastam. Assim, Cila e Caribdis nunca chegam a surpreender ninguém, porque se sabe com detalhes exatamente onde elas se escondem. Polifemo, cegado pelo herói, lança ao mar uma enorme pedra, tentando atingir seus adversários — não lhe ocorre, contudo, adentrar-se na água, só ou com os outros cíclopes da ilha, porque o mar não é o seu elemento. Em "Eu no Barco de Ulisses", os gigantes se acham num ponto estabelecido, "justo na linha que divide um hemisfério do outro" (v. 77). Ora, esta quase simbiose monstro-terra está em flagrante contraste com a mobilidade dos heróis viajantes. Pode-se inferir, com isso, que nesta mobilidade está mais um traço inerente à natureza humana, o desejo nunca saciado que em nenhum lugar encontra objeto, nas palavras do já citado Jung. No poema de Cassiano, esta busca incessante tem por objetivo alcançar a aurora:

> Não era essa a manhã que procurávamos, argonautas,
> mas uma outra, a difícil aurora, a que mora no espelho,
> ou em nós mesmos, aquela que não se sabe onde mora.
> Não a dos dedos de rosa, não a que mora no himineu dos pombos,
> não a que o céu nos envia ao começo do dia
> nem a da ilha de fogo, onde tudo era sol e mais nada.
> Mas uma outra, a difícil aurora, a que Deus anuncia
> desde o começo do mundo, mas que não se sabe onde mora.
> (v. 246-53)

A aurora da renovação, do dia a limpo, da paz, da perfeição, esta a aurora "que os mortos estão reclamando no escuro" e que urge encontrar.

Linguagem

Os poemas de Homero foram escritos num estilo de linguagem que se convencionou chamar de épico, marcado pela repetição, pelos epítetos que caracterizam cada personagem, pelo ritmo fluente do hexâmetro. Existe uma uniformidade de tom do começo ao fim de cada epopéia, e as discrepâncias vocabulares que ocorrem se verificam na língua original, no simultâneo uso de palavras de épocas distintas. Detalhes lingüísticos não são relevantes no presente estudo, por isso consideremos que o estilo homérico, na *Odisséia* se apresenta uniforme. Cassiano Ricardo, ao contrário, alterna o estilo clássico à fala coloquial, equilibrando o tom epopéico à perspectiva atual. Há uma passagem de "Eu no Barco de Ulisses", no fragmento "Chegada à Ilha das Cojubins", muito aproximada à descrição que Homero faz da Ciméria:

> Ó grande Noite, onde estão os banidos do dia? Jamais
> foi dado ao sol, com seus raios de ponta dourada, dourá-los.
> Nem ao subir, quando sai da garganta noturna dos galos
> nem quando baixa de novo, na volta do azul para a terra.
> (v. 47-50)

> Nessa paragem se encontra a cidade dos homens ciméricos,
> que se acham sempre envolvidos por nuvens e brumas
> espessas;
>
> Nunca foi dado alcançá-los os raios do sol resplendente,
> nem ao subir, nem ao vingar ele a estrada do céu estrelado,
> nem quando baixa de novo, na volta do céu para a terra.
> (Od. XI, 14-8)

Percebe-se a presença de Homero em alguma adjetivação, como em "palavras aladas" e "aurora dos dedos de rosa", que se repetem exaustivamente na *Odisséia,* e são incorporadas à rapsódia:

> ... pedindo que a Noite lhes venha
> (não a dos dedos de rosa, porém a dos
> dedos de lã)
> (v. 55-6)

(Ah, a difícil aurora, a que os mortos, banidos do dia,
estão pedindo no escuro, como numa mesa de jogo.
Não a dos dedos de rosa, não a do pássaro de fogo.)
(v. 134-6)

E perguntei-lhes então com palavras aladas, qual era a solução que me davam. (v. 96-7)

Por outro lado, jamais poderíamos imaginar uma epopéia clássica descrever dois monstros iguais dizendo serem "cara de um, cara de outro" (v. 91) como faz Cassiano, tampouco encontraremos em Homero versos que em termos tão prosaicos cheguem a um efeito lírico, como:

Pois quantos monstros já ouviu, em silêncio, o gorjeio dos pássaros!
E quanto tigre, na toca, não se pôs a sonhar, a sonhar, só porque viu, pelo vão de uma árvore, a camélia do luar!
(v. 170-2)

De um modo geral, "Eu no Barco de Ulisses" está construído sobre antíteses, conotando as situações paradoxais em que freqüentemente o homem moderno se vê. O primeiro fragmento é uma visita ao país dos mortos, onde tudo é treva, o segundo ao contrário, transcorre na ilha dos cojubins, onde só há luz. Estabelece o poeta a antítese fundamental, da noite e do dia, treva e luz, morte e vida. Homero também coloca os mortos no escuro. Os mortos da rapsódia, contudo, queixando-se, dizem: "...morremos lutando por uma manhã luminosa e feliz e aqui estamos no escuro, e vocês continuam no escuro aí fora. Onde a sonhada aurora? (v. 13-5)"

Em outras palavras, enquanto não se encontrar a sonhada aurora que trará a paz e a perfeição por que tanto ansiamos, nossa condição não é melhor do que a dos que já se foram; a vida só tem um sentido o de redobrar esforços para que se localize afinal a manhã esperada.

Conclusão

No início dessas considerações, havia sido levantado o problema do porquê da permanência de Ulisses, e não de outros

personagens, na obra de Cassiano Ricardo em particular, e em literatura em geral. Através do estudo comparativo de "Eu no Barco de Ulisses" e da *Odisséia* de Homero, foi possível verificar a modernidade do herói clássico, astucioso, sofredor, resistente, "de mil recursos", como o descreveu seu criador. Vimos que se defronta com perigos aparentemente insuperáveis, empenhado sempre em luta desigual, sempre em grande desvantagem em relação ao seu adversário. Move-se no oceano e vive estranhas aventuras em diversas ilhas. Hoje o homem também está dia a dia enfrentando perigos e ameaças mais terríveis que as homéricas, num mundo onde a guerra não tem hora marcada nem armas pré-escolhidas. As armas são sutis e mortíferas na época atômica, cibernética, em que vivemos. Os monstros já não têm mais o esconderijo sabido, como Cila, mas se infiltram por toda a parte, numa surda guerra química. É tempo de cada um ser um novo Ulisses, navegando no tempo em busca do lar perdido, afrontando os perigos com a sempre nova arma da inteligência.

In *O Popular*, Goiânia, 20 nov. 1977.

NOTAS

1 — CORREIA, Nereu — *Cassiano Ricardo, o prosador e o poeta*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. 94 p.
2 — HOMERO — *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Tecnoprint, (s.d.). 398 p.
3 — MERQUIOR, José Guilherme — Perfil de Cassiano. In: — *Razão do Poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. p. 69-76.
4 — RICARDO, Cassiano — Eu no Barco de Ulisses. In: *Poesias completas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957. pp. 563-578.
5 — *Viagem no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. 333 p.
6 — *Jeremias sem-chorar*, 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968. 141 p.
7 — *Martim Cererê*. 13ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974. Perspectiva, 1971. 258 p.

8 — JUNG, C. G. — *Símbolos de transformación*. 2ª ed. Buenos Aires, Paidos, 1962. 441 p.
9 — LANGER, Susanne — *Filosofia em nova chave*. São Paulo, Perspectiva, 1971. 258 p.
10 — PAZ, Octavio — *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1970. 180 p.

Composto e impresso nos Estab. Gráficos Borsoi S.A. Indústria e Comércio, à Rua Francisco Manuel, 55 — ZC-15, Benfica, Rio de Janeiro, RJ